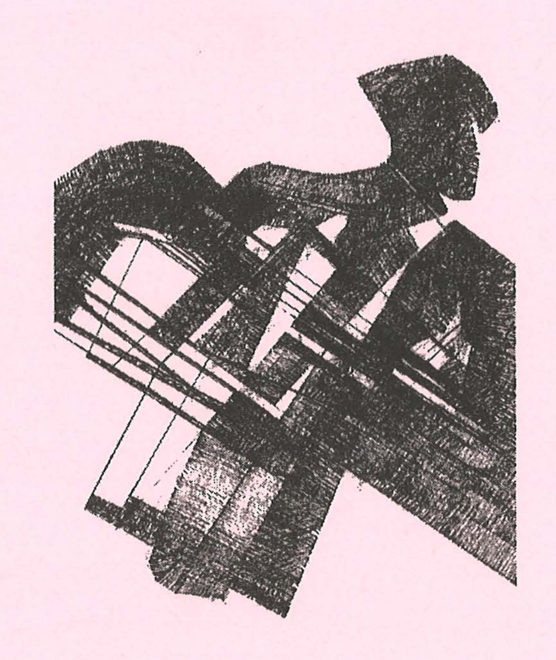
DIBUJAR, PROYECTAR (XXX)

EN MOVIMIENTO O EN REPOSO

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-53

DIBUJAR, PROYECTAR (XXX)

EN MOVIMIENTO O EN REPOSO

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-53

C U A D E R N O S
D E L I N S T I T U T O
J U A N D E H E R R E R A

NUMERACIÓN

2 Área
51 Autor
09 Ordinal de cuaderno (del autor)

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

Dibujar, proyectar xxx , en movimiento o en reposo

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Nadia Soddu.
CUADERNO 313.01 / 5-34-53
ISBN: 978-84-9728-342-7
Depósito Legal: M-32559-2010

Dibujar, proyectar XXX
En movimiento o en reposo

Javier Seguí

1. Introducción

Desde dentro y desde fuera es una polaridad narrativa, posicional, que diferencia el hacer y el estar del contemplar y clasificar.

En movimiento y en reposo es la otra polaridad, esta existencial, experiencial, que diferencia; el mundo móvil en devenir, direccional, dinámico, emotivo... reflexivo en ocasiones; del mundo quieto, acabado, muerto, esencial, en donde lo hecho permanece llevando una existencia otra.
Esta diferencia es básica para poder diferenciar la pedagogía activa (el aprendizaje) de la competencia que se puede alcanzar en él, y así poder aislar la arbitrariedad incausada (y libre) del hacer, del raciocinio causal de lo hecho incorporado en la cotidianidad convencionaizada.

En total reposo
Arquitectura es la fantasía de un orden perfecto, habitable, orden configurado, configuración ordenada, armónica, musical (música habitable).
Arquitectura como tensión/pretensión de la perfección geométrica/mineral habitable.... Cualquier mineral cristalizado ahuecado en el que se pueda habitar.
La Jerusalén celestial es el albergue de la Nada.

En radical movimiento
Vivir es, básicamente, sobrevivir.
Moverse de un lado a otro para alimentarse, exonerar, descansar, y relacionarse con otros. Relacionarse para colaborar-comunicarse, porque la mayor parte de los preparativos para sobrevivir sólo se pueden hacer cooperativamente.
Vivir es instalarse incrustado en la red de lugares (siempre preexistentes) donde están las fuentes de la supervivencia.

Un mundo transitable sólo puede ser plano o, al menos, sin obstáculos insalvables.
Mundo metafórico, antifilosófico, equivalente a las palabras mediocratizadas, en el que todos se sienten cómodos, donde todo lo nombrado tiene un correspondiente fácil de entender.
Un mundo transitable (el de los bárbaros de Baricco) ha de aplastar los significados elitistas (especializados) y eliminar las simas de sentido.
En este mundo, arquitectura quiere decir todo y casi nada.

2. Dibujar, dibujo. Proyectar, proyecto

En el relato preparado a partir de leer una cierta parte de las comunicaciones presentadas (las de la sección acotada como "Teorías y Conceptos") en el XII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica (Madrid, 29 al 31 de mayo) se recoge esta reflexión:

Subrayo el empleo diferencial de dos términos vinculados: dibujo y dibujar.
Algunos hablan de "dibujos" eludiendo el "dibujar", la ejecución, como si los dibujos aparecieran sin más, sin procesos o al menos sin procesos apreciables dignos de consideración. En estos casos se busca la cualidad de los dibujos como obras, su "competencia" (arquitectónica, comunicativa, transcriptora de una idea) que sólo se puede medir por su "representatividad", por su parecido a otros dibujos. Si además se considera como único dibujo arquitectónico el que representa convencionalmente un edificio, la reflexión se enrarece en favor de buscar en los dibujos de "los maestros" (dibujos de presentación, de publicitación o de difusión) los rasgos en los que basar la experiencia pedagógica.
Los que hablan del "dibujar" que produce los "dibujos", enfatizan que es el dibujar el que educa a los alumnos, el que da a conocer, el que hace madurar y el que introduce en lo arquitectónico. En estos casos se trata de buscar cómo estimular el dibujar, como vivir el dibujar como un deambular o delimitar, como un

inventar mundos habitables. Aquí lo importante es el taller activo, las ganas de trabajar, el confrontar experiencias, la transversalidad (POL).
Dibujar para empezar a proyectar, proyectar como empezar a delimitar mundos en miniatura.
En este caso la arquitectura se descubre como lo que envuelve y no se puede ver, lo que obstaculiza, lo que acoge.

*

Se me ocurre ahora, en un gesto radical, proponer una visión caricaturizada de los paradigmas (míticos) que parecen flotar en el interior de nuestra área, de nuestras escuelas y de nuestra profesión.
Sé que nadie se identificará con los perfiles que voy a dibujar, que están hechos juntando ciertas palabras clave y dándolas el sentido más extremado posible.

Uno de los modelos (el más común?) podría resumirse así. Un arquitecto es el que documenta (proyecta) los edificios que luego se construirán. Este personaje es un ser vivo colocado en un mundo objetivo que se puede tocar y se puede ver, lleno de tradiciones y de ejemplos excelsos de obras realizadas por genios.
Los arquitectos proyectan y el proyecto (nunca el proyectar) supone aclarar con precisión en un medio bi y tridimensional (miniaturizado) los trazos de un edificio que antes se ha entrevisto (como en sueños) en algún lugar invisible (en la memoria o directamente en el más allá trascendental donde habitan las ideas-arquetipos) como el edificio que conviene hacer. A esto se le llama tener ideas para después esbozarlas y representarlas.
Lo que sale de este indescifrable trabajo (black box) es una "representación" (una presentación re-duplicada de lo visto con anterioridad).
El arquitecto tiene "ideas claras" (si no las tiene no es un "buen" arquitecto) que ilumina el dibujo.
Este personaje tiene una memoria visual estricta (como Funes el memorioso de Borges) hecha de fotogramas de las cosas que ya ha visto (idea quiere decir "ya visto" según Lledó) y un proceder indescriptible que le conduce a dibujos o salidas de ordenador minuciosas, de precisión, que son sus proyectos. Este personaje sólo tiene que ocuparse de que lo que "ve y transcribe" sea adecuado a un programa que él mismo ha cerrado desde las indicaciones de otros. Y que sea edificable técnicamente (esto se puede cumplir a medias).
El arquitecto que procede así, primero mira la realidad y la entiende sin más. Y luego tiene que aprender a consignarla (que es reproducirla, descubrirla) con convenciones que los demás entiendan (convenciones semióticas como las estudiadas por Bertín).
Nuestro arquitecto dibuja porque ve y su nítido dibujar (de bordes, geométrico, preciso) es un analizar, un modo de descomponer reflexivo, una particular manera de pensar (pensamiento gráfico).
Proyectar es re-componer después de des-componer (ver Alberti, Durand, Argan) siguiendo un esquema de organización que ha sido iluminado por algo (esto es la idea).
Los temas de interés para esta clase de personas son los edificios triunfantes y sus autores geniales que producen dibujos terminados constantemente, incluso antes de saber qué tienen que hacer, (Robbins, "Why architects draw", 1994).
En estas preocupaciones el hecho de dibujar (la acción) no cuenta, es "subjetiva". Aquí lo único que hay son dibujos verosímiles, reproducciones, representaciones, que son proyectos. Y, claro, se proyecta como se representa y viceversa. Y un dibujo vale si se sabe lo que representa. En nuestras escuelas, en proyectos, los profesores no quieren ver croquis (tanteos), sólo están interesados por dibujos terminados (en axonométrica preferentemente).

Frente a este paradigma-marco de hombre poco ilustrado, irreflexivo, preconciliar, un tanto totalitario, y profundamente inculto, aunque genial, aparecen otros que entienden el proceder general de cambiar el mundo de diferente manera.
Algunos de estos creen que no hay ideas preexistentes en universos inalcanzables, ni seres demasiado especiales, ni una realidad muy clara, ni una percepción automática, etc, ni una purovisualidad por encima de los demás sentidos.
Sólo esto ya, complica todo mucho.
Esas gentes hipotetizan unos entes existentes (hombres) que son cuerpos-sistemas nerviosos-mentes-sociedad, que se desarrollan con otros en medios concretos y que se hacen reflexivos en la medida que el lenguaje les permite acotar la experiencia de sus actos.
Sugieren que estos personajes evolucionan a partir de lo que hacen y que sólo la acción les permite ubicarse en el medio, con y entre los demás, para transformarlo.
La acción, moverse, gesticular, trazar, dejar huellas, desplazar, desplazarse.....
Acción gobernada por la autopoiesis adaptativa, por la motivación y por la disonancia cognitiva.
Actuar es reaccionar, alterando el entorno.
Las teorías de la acción pueden ser consideradas como el referente básico para encuadrar, después, el dibujar y el proyectar edificios.

Por un lado el paradigma defensivo del arquitecto. Que es un modelo "externo" visto de lejos, de un personaje en un universo constituido por esencias verdaderas, con un contenido predeterminado, una salvación y una condena.
Por otro el paradigma "experiencial", abierto y entregado, de los trabajadores de la edificación (aunque herederos de los "arquitectos" ortodoxos) que es un modo interiorizado de ver el trabajo de proyectar edificios por encima de las esencias teleologizadas (visión materialista, experiencialista, existencialista, constructivista, cognitista, biologista, sociocognitista…., etc). Aquí los hombres son seres en movimiento que se relacionan con el entorno empujándolo y desplazándose, que viven en grupos que han inventado el lenguaje. Que ven porque hacen y tienen palabras. Y que con sus palabras nombran su experiencia y se pliegan a su hablar (interactivo) para hacer el tiempo y el mundo.
Y que hacen rutinas y actos en el interior de mociones anticipatorias en donde la imaginación (reacción de planificación activa, e imaginaria) empuja positiva o negativamente a hacer. Y donde el hacer desvela novedades, ilusiones y ficciones figurativas-narrativas que fundan el mundo, la subjetividad y la objetividad.
En este medio, la arquitectónica es el espaciar que da sentido, y la edificación, la cáscara que delimita vacíos donde los humanos hacen cosas al abrigo.
La edificación se proyecta, se anticipa, y se determina con documentos gráficos que son la competencia de los especialistas autodenominados arquitectos.
Aquí no hay ideas trascendentales, sólo hay "figuraciones" inmanentes, venidas del recuerdo, y de la conjeturación mítica o utópica (verbal o gráfica) que se fijan poco a poco en declaraciones (argumentaciones-concepciones) que luego son tratadas como obras o como prototipos.
Un proyecto es, como una obra literaria, una amplitud delimitada (escenario, lugar) donde pueden ocurrir aconteceres sociales. El arquitecto proyecta sus proyectos inventándose narraciones peculiares que nunca se cumplirán.
El proyectista lo hace como el escritor, inventándo un desencadenante que lo arrastre hasta algo que no contradiga la negatividad del disparador de la acción.
Luego, el proyectista vende su producto recubriéndolo de argumentaciones y metáforas verbales adecuadas al cliente…
Y se aprovecha de su dibujar para ofrecer sus diseños como enigmas de su genio, ocultando sus vacilaciones y sus errores.
Esta diferenciación recuerda a la presentada por Argan en "El concepto del espacio arquitectónico del barroco a nuestros días" (Argan, 1973)) que diferenciaba un modo de proyectar "compositivo" (desde tipos y relaciones fijas) en el interior de un espacio arquitectónico fijo, dado, definido, de otro modo barroco de proyectar "determinativo" (de variaciones y desvios ocasionales) en el interior de un espacio arquitectónico plástico, en cierto modo abierto.
También esta contraposición recuerda la que en los 70 llevaba a Boudon a distinguir entre profesores de proyecto (de crítica) y profesores de proyectar (introductores en el operar).
(EGA "Relato". J. Seguí)

3. Movimiento y reposo

Las obras, como cosas existentes entre otras, separadas de su producción, sólo pueden entenderse desde fuera (comparándolas), herméticas, sin acontecer formador.

*

Movimiento es transformación, cambio, destrucción, deconstrucción que constituye.
El movimiento de-construye lo fijado, lo re-organiza o lo des-hace.

Hay destrucciones aniquilantes sólo ocupadas de hacer des-aparecer, y otras reorganizadoras transformadoras.
Sólo se crea después de haber destrozado.
El movimiento sólo deja un rastro invisible de transformación, de mutación, de cambio (espontáneo o mediado).
El movimiento es el no-objeto (no lugar), el vacío (la nada?).
Tensión fluyente.
Des-trucción.
El movimiento destruye los estados por los que pasa y prepara una objetividad de-construible

("Movimiento y reposo". 19/10/08).

*

Habla de Bauman. "Miedo líquido".
Lo líquido (pauta o signo) resume nuestra condición.
Líquido, asociado a: modulación, fluidez, torrencial, delicuescente, circulante, designa una condición esencial que detentamos sin saberlo ***(somos no-ser-siendo, cambio, núcleo que cambia en medio del cambio total, permanente y genérico).***
Líquido es, sobre todo, el goce de la carne cuando es superlativo. Placer licuante de Goytisolo.

El goce, el placer tiene consistencia líquida, fluyente, delicuescente. Ser feliz es una forma de no estar, de deshacerse.

Líquido para Bauman es "precariedad" de lo que no puede fijarse (detenerse).
En una sociedad donde todo lo que se mueve se agita y se licua y se derrama o se fragmenta en gotas, se escapa, lo que está en cuestión es la posibilidad misma de la experiencia.

Sólo está quieto lo muerto. Sólo permanece inmóvil lo producido, ubicado, y reservado.
La estabilidad es el constructo donde pensar que lo hecho (objetuado) permanece.
El ser, que es la consecuencia de lo estable, es el reino (visto como primigenio) de lo no dinámico.
El ser es la piedra, el anhelo de quietud perenne de lo agitado vivo.

El perfil de la quietud (del ser) es la muerte, lo muerto, lo inerme (lo sin alma).
La fluidez toma la forma de la atención superficial (antinarrativa) del consumo, generadora de desechos (desperdicios) que no son obras sino amenazas peligrosas de corrupción (de meras cadenas fluidas de descomposición).
Bauman escribe el mismo libro de distintas maneras, libro que se reconfigura proteicamente.
"Sociedad líquida" es una brillante etiqueta.
("Movimiento". 20/10/08).

*

C. Serraller. "Extraños".
Zbigmiew Herbert. "Naturaleza muerta con vida. Ensayos y apócrifos". (Acantilado).
Hay una historiografía artística "forense" fruto de la impaciencia de quien no mira los cuadros como lo que son: un trozo de vida congelada pero capaz de transmitirnos el cálido fervor de la existencia de otros seres humanos.
Las obras son residuos, deposiciones, huellas, desperdicios, que caen en lo cotidiano como piedras, como lascas de eternidad.
Son secciones del hacer fluido e indeterminable.
El fluir vital interminable desprende entes, objetos que son el señuelo de un mundo imaginario fijo, eterno, esencial.
("En movimiento y en reposo" 25/10/08).

4. Referentes del movimiento y la quietud

1 Heráclito / Parménides.

Movimiento: einfhulung, que va cristalizando, respirar, ir y venir. Imcompleto, inacabado. Ebullición. Contra, negación, no-ciudad. Tránsito, devenir. No ser.
Quietud: abstracción, cristal, geometría, cadáver, acabado y completo. Lleno. a favor. Envolvencia. Dios. Piedra.

*

Heráclito de Efeso (500 a.c). Era más joven que Pitágoras (contradictor de Parménides).
Piensa como un oráculo (el oscuro, impulsivo).
Nos han llegado fragmentos y citas. Puede que ese sea el estado de Heráclito (fragmentario o lapidario).

*

La cuestión del saber; el cambio; oposición; la idea de unidad,-filósofo del cambio- o del devenir.
- una cosa es saber y otra es entender.

- lo sabio es"conocer de qué modo las cosas se encaminan a través de todo".
- los ojos y los oídos son malos testigos para los hombres cuando no tienen almas para entender su lenguaje (contenidos).
Cuando su visión se oscurece un hombre prende para si mismo una luz.
Ver, oír con el entendimiento
Atención al logos.
Saber es saber lo uno por medio del logos.
Conciencia de que todo es fluido y está en perpetuo movimiento (devenir).
Todas las cosas se mueven constantemente (Aristóteles) "El sol es nuevo cada día".
"Los mortales son inmortales pues que viven su muerte y mueren su vida.
Lo último es lo primero y lo primero, lo segundo. La misma cosa es y no es (Aristóteles).
El camino ascendente y descendente es el mismo. Lo diverso concuerda consigo mismo".
"Las cosas en conjunto son un todo y no lo son; son algo junto y separado.
De todas las cosas emerge una unidad y de la unidad, todas las cosas.
Todas las cosas son homólogas. Todo sucede de acuerdo con el logos.
Todo fluye y cambia pero no de cualquier modo. Cambia con un orden "Este cosmos no fué hecho por Dioses o por hombres, siempre fué y es y será al modo de un juego eternamente vivo que se enciende con medida y con medida se extingue".
"La realidad es una serie de pulsaciones regidas por una ley" (logos).

Heráclito hace de la permanencia una inducción de la totalidad, y una sección del fluir.

*

Parménides (540 a.c) de Elea. Filósofo de la inmovilidad (del ser).
Tiene relación con los pitagóricos. Monismo y formalismo. "Representa una postura".
Todo está en reposo, todo lo que es, es. "Camino de la verdad" y "camino de las opiniones" o de las apariencias.

Apariencia-aparición-actualización.
Lo aparecido contamina el aparecer. Lo que aparece, permanece.

El ser es y es imposible que no sea.
El no ser no es. Es lo mismo el ser que el pensar.
Consecuencias.
Hay sólo un ser; el ser es eterno; el ser es inmóvil; el ser no tiene principio ni fin.
Usa la reducción al absurdo para sostener sus asertos (ver Ferrater Mora).

El ser de Parménides parece ser el contenedor de todo, el lugar de todo acontecer-aparecer....ámbito, matriz que piensa. Los estados del cambio son manifestaciones del ser inmóvil.

*

El camino de la verdad es el dogma cerrado.
El camino de la opinión es el de la fluidez (la ilusión) (entre el ser y el no-ser).
Respecto del poema parmenideano:

- Hay una doctrina de la verdad por encima de la experiencia. Algo concebible desde lo cotidiano y por encima de todo.
  Lo concebible de lo impracticable, de lo inconcebible.
- El ser es una esfera. Es la razón (ligazón) que resume toda realidad.
  Ligazón como fundamento.
- Mediación – El ser es el ser existe.

("Movimiento, quietud". 18/06/08)

5. El movimiento y la nada

Sergio Givone (Historia de la nada. Ed. Adriana Hidalgo) viene a señalar que la nada es un concepto que anula la historia, que aparece allí donde se suspende el exorcismo de la lógica y de la metafísica. La nada

es el fundamento abismal del ser o el principio de negación que convierte la necesidad supuesta en la libertad abismal.
Indica que devenir (cambiar, modificarse, moverse) implica que las cosas son y no son al mismo tiempo.
Cuando las cosas van causalmente a su destino prefigurado, ya son casi lo que tienen que llegar a ser, pero si las cosas no están predeterminadas, el devenir es algo parecido a una mutación inacabada del "siendo".
Hay devenir o movimiento en lo causado y lo incausado (causa denegada), pero si se vive al margen de la causa el movimiento se transforma en "dinamis" viva, en pura transformación.
La nada reside en la negación de la causación en el seno del movimiento, que convierte al ser en libertad y lo expone al no ser.
La nada es un estado de olvido en el interior del movimiento.

*

Heráclito, testigo del movimiento inacabable, cree que los seres tienen su origen y su destrucción en el infinito.
La culpa está en el destino.
Deuda de todos para cada uno.
La culpa es vivir frente a la nada.
Ser es la naturaleza de lo siendo.
Siendo, cambiando, mutando, moviendo.
Siendo es advertencia dinámica.
Ser, es sustantivación, aquietamiento del siendo.
Diké es la medida (ritmo) de la acción que transforma (proceso agolpado de deslizamientos)
Las cosas encuentran sus límites respecto de otras cosas.
Salvar es dinamizar, es movilizar.

*

En la tradición mística la verdad está en relación a la nada.
Y la nada aparece cuando el nexo causal se ridiculiza. Es una revelación.
Es la revelación de lo inverosímil, de lo inesperado, de lo absurdo.
La nada restituye el ser a sí mismo (el siendo).
El Apocalipsis es la revelación de la nada.
Elogio a la destrucción y autodestrucción. (reducción es destrucción).
El sacrificio del cordero adviene en nombre de la nada.
La maldición se redime expiándola.
La culpa de la vida es su errancia en libertad.
Libertad es culpabilidad autodestructiva.
La nada, antes que el ser, es la dimensión abismal de lo uno.
La creación no procede ni de razonamiento ni de proyecto. Es arbitrariedad apasionada, acción pura, dinamicidad en ciernes, imprevisiblemente, brillo, una figura formada.
La belleza es manifestación de la verdad de la nada.
La belleza es el producto de la acción soberana (libre) de formar.
La idea es potencia de la nada.

La anamnesis incita en lo fugitivo la imagen de lo que no es ni esto ni aquello y sin embargo "es" de modo eminente y soberano (soberanía de la forma, de la idea de la imagen). Este modo es tan evidente que puede renunciar al ser. Está más allá del ser. Encuentro con el arché, con el principio que es el no, la negación y la nada de las cosas de que es principio.

Forma es idea, es imagen, es figuración.

De lo único hacia lo único significa abandonar todo para encontrar todo.
Liberarse es abandonar la pasión, la opinión, la fe – la mundanidad del mundo.
La nada de la libertad es la luz de la belleza. En lo bello se experimenta estupor y deseo y también espanto acompañado de placer.
Acto infundado y gratuito de lo Uno. Más que acto es un "dejar ser".

Crear es dejar ser gratuito.

Nada precede a lo Uno, de nada tiene necesidad y a nada está vinculado.
La forma dice negándose, remontándose desde lo visible a lo invisible, recogiéndose en la nada hasta el punto de presentarse como siempre, idéntica y siempre otra respecto de si.

*

En el movimiento, si uno se deja llevar por el impulso de desplazarse se encuentra el vértigo de la libertad, del desvío, de la transgresión, de la nada.

*

Sólo en el reposo o en la quietud del movimiento causado, la nada se deshace en destino.
La nada es el acompañante de la pasión de hacer.

*

Eckhart: Dios viene a la luz como fruto de la nada. Crear es dejar acontecer.
Eckhart describe la experiencia vaciadora del hacer contemplativo.
Caminando el alma no encuentra ningún placer. (Haciendo, ritualizando...).
El atardecer.
En el hacer encuentra su niebla de miseria; presa de visiones vanas y falsas profecías. Convencida de que Dios la aborrece.
La noche.
Y la deja por siempre en la oscuridad (el descenso a los infiernos que inicia la unión y la comunión...).
Las figuras de luz.
Es la nada la que convierte al ser en libertad. Creación de algo otro.
(Sergio Givone, "Historia de la nada" 02.02.07)

6. La quietud y el ser

Jullien señala la dinamicidad en la inexistencia en la cultura China de desnudos y del verbo ser y rubrica el estatismo entitativo en occidente del desnudo y su figura idealizable.
La desnudez es experiencia interior agitada.
El desnudo es parada, quietud. En el desnudo todo es definitivo. Es la esencia.
Desnudo es quietud que trasciende (es imagen de algo-la idea).
Verdad es desnudo, figura fijada de algo sin defensa que se está quieto.

La experiencia de lo bello es el asombro ante lo figural que se aparece y se separa gratuitamente del ente al que pertenece.
Lo figural separándose. Fluyendo al reino de las Formas Ideales. Sin el ente, sin el proceso, sin causación...

La fotografía induce esta experiencia instantáneamente y es un presente eterno. No pasa lo mismo en el arte plástico desde la perspectiva del que lo hace.
Lo figural separado e instantáneo.
La obra de arte es la manifestación de algo figurable en una sección del tiempo.
La desnudez se experimenta en el movimiento del cuerpo, mientras que el desnudo manifiesta la fijeza.

El concepto alcanza el ser en el en-sí, elevándose de lo particular a lo general (y de lo visible a lo inteligible), yendo desde una multiplicidad de sensaciones a una unidad concentrada en la reflexión.
El arte trata de manifestar el en-sí en el instante (de la terminación y de la recepción).
El arte fabrica laboriosamente instantes en sí.

*

El desnudo es imposible en China.
En Occidente: forma-formado-con un componente figural (matemático geométrico) al que se da valor ideal fijando una identidad de esencia. "Hay en la naturaleza una razón (logos) que es el modelo de la belleza que se halla en el cuerpo" (Plotino). Hay arquetipos ideales de la armonía de las cosas (incluido el cuerpo).
En China: forma es la actualización puntual de una evolución en curso (concreción de la masa de energía), invisible, que se despliega, se actualiza y se reabsorbe incesantemente.
En China el desnudo es la esencia que se ha desecho en devenir (no ser).
Todo lo resistente es transitorio (Xing).
No arquetipos, ni modelos, ni formas fijas (idea).

La cultura occidental busca la piedra. Busca una forma inmutable, una solidificación de todo en el "Uno armónico".

Agustín (desde Plotino) "in forma mea, in veritate tua". Forma (estable) es verdad (conformidad).

El chino clásico ignora el verbo ser, sólo conoce el "hay". La copula no es "es", sino el proceso (el dao).
En Occidente el cuerpo es un sistema estructurado en subsistemas.
En China el cuerpo es una circulación, un funcionamiento.
En China el punto de vista sobre el cuerpo no es anatómico, sino energético. Es un mundo cerrado y abierto atravesado de halitos que lo atraviesan de parte a parte. El cuerpo es un gran saco donde se producen transmutaciones sucesivamente.

El cuerpo + entorno forman la unidad dinámica común.

*

El arte griego se concibe como introducción de una figura en una materia (figura-forma que in-forma, con-forma).
Pintar consistirá en transportar la figura (imagen, forma) a la piedra (escultura) o el papel (dibujo).
La forma vence a la materia (Plotino).
La piedra gres que adquiere (con esfuerzo y ritual) la figura de un cuerpo.
Las figuras-formas se transportan.
En el Renacimento, a través de la mente del artista.

*

En China la forma (configuración aparente) es una actualización del hálito-energía (qi) que emerge desde el fondo, concretándose bajo el efecto de la eficiencia invisible en tanto que energía espiritual (mas fina) que transforma las cosas. Al tomar forma, la realidad no deja de contener una dimensión invisible de la que procede por inmanencia.
El artista (en China) no debe de transferir la forma a otra materia sino, "a partir de la forma", trasmitir el espíritu que la habita, dejándolo pasar (ante los ojos).
El punto ínfimo entre el "hay" y el "no hay" en que radica todo (el rasgo).

Plotino
"Todas las artes de imitación", como la pintura y la escultura, son "productos de aquí abajo"; lo son puesto que tienen un "modelo sensible" al que imitan, "y del cual transportan las formas, los movimientos y las "simetrías que ven", pero también tienen que ver con "allá". Con el Allá de lo "inteligible" de las ideas, porque "todo lo que es forma en el mundo sensible viene de allá" (En, V, 9). Así, de la simetría que aparece en esos rasgos, se remontará hasta la simetría perfecta que es la que se contempla en el mundo de la mente; y la forma sensible sólo es una "imagen", "sombra" o "huella" de esa forma ideal que se ha "escapado" de su mundo para inmiscuirse en la materia y ordenarla de tal manera que nos veamos sobrecogidos de espanto.

"Así, pues, la totalidad de los seres existe primero en otra parte": en ese allá "exterior al mundo" (ektos kosmou) y del que este mundo es la copia, ese allá de lo eterno en que todo "es mucho más bello" porque todo es "puro"; ese allá donde todo es cielo, "en que la tierra es cielo, así como el mar, los animales, las plantas y los hombres": "todo es celeste en el cielo de allá"... Plotino instaura así la noción de ideal a partir de esta doble proposición: 1) lo ideal procede de un allá exterior al mundo, de donde viene su absoluta perfección; 2) lo que es ideal es la Forma que triunfa sobre la materia y la in-forma (el alma misma es materia respecto a la inteligencia).

China no conoció esta noción del ideal -ni, en consecuencia, de la forma ideal- porque no concibió un Exterior al mundo de los procesos.
Plotino: "Soy bella., ¡oh mortales!, como un sueño de piedra [...]". Y, bajo el ideal, no se deja de laicizar a "Dios" (ver todos esos ideales hechos estatua: el de la Belleza, el de Libertad, etc.).
Hacia ese Ideal, en tanto que Forma, es hacia lo que tiende el Desnudo;

*

"Lo imaginó tal como sería [...]", traduce Bréhier. Pero ese, "imaginar" ya sobra; tomándolo (labôn), dice más crudamente el griego. Plotino no habla aquí exactamente el lenguaje que Filóstrato el Viejo prestaba a Apolonio de Tiana frente a su interlocutor egipcio: "es la imaginación", decía Apolonio, y no la imitación, "lo que ha creado los dioses".

*

Plotino, encuentra –"toma"- efectivamente la forma (él hace la estatua), pero "tal como sería si" -¿irreal?- Zeus consintiera en aparecer "a través de nuestros ojos":

*

Ese Desnudo es la Revelación del ideal a través de la forma, es la epifanía del Logos.

*

Platón mismo, normalmente considerado como un enemigo del arte, compara en un pasaje extraordinario (Republica 472d) que cita Panofsky el modelo de la ciudad perfecta -de la cual nunca se encontrará en la realidad la correspondencia exacta- con la obra de un pintor que, habiendo dibujado el "modelo" más bello del hombre canónicamente bello, sería incapaz de demostrar que semejante hombre "puede" existir.

*

Más allá de Platón, la traducción se remonta al pitagorismo, que hace residir la belleza del desnudo en una estructura numerada del cuerpo que se inspira en la armonía musical. Por lo menos, ésa es la tradición invocada. Unos números fundan las medidas según las cuales todas las partes del cuerpo están ligadas y adaptadas unas a otras; y, como hay equivalencia de la forma y del número, el número se ve llevado a la misma trascendencia que la forma: desde los números sensibles, percibidos en el espacio y en el tiempo, conviene remontar a los números inteligibles, que la razón encuentra en sí misma, y luego desde esos números interiores a los números superiores: "números que transcienden incluso nuestras mentes -dice Agustín- y permanecen inmutables en la verdad".

China también erigió la armonía en valor supremo.

(...)armonía desde el punto de vista del curso o de la vía (*dao*), la de un proceso que varía por alternancia, celebrado por el pensamiento de la regulación: en el rollo del pintor, todo trazado es "firme", al mismo tiempo que "abre", dicen los chinos –en lugar de "ser" un elemento integrador-;, todo trazado está en transición; lo tensa una relación polar, de oposición y de complemetariedad, cuyo despliegue compensador es vector de constancia (la de la "coherencia interna") a través de la transformación de su forma: ésa es la armonía que la forma indecisa de la roca despliega, mediante variación de lo "vacío" y lo "lleno".

*

Jullien ve en la figura (formadora) separable de la materia el origen y justificación del mundo inalterable de las ideas, de los paradigmas figurales, mortales, geométricos y lo encarna en el desnudo dibujado o esculpido que es, además, detención de lo vivo en la figura representada.
La obra muerta es el lugar de la quietud, detención permanente.
Todo lo hecho es la aparición de una detención eterna, anterior/post factum al hacer. Aquí el hacer es causal, fatal, encarrilado sin plenitud, sin libertad, peligroso.
Sólo lo hecho es importante porque es lo que debe de ser (el principito).
(F. Jullien "De la esencia o del desnudo", ed. Alpha Decay. 08 de 07).

7. Movimiento es vida

Una explicación sobre la belleza.
Para Burke (Indagaciones filosóficas) la belleza es una especie de placer. H Rutgers. Marshall defiende lo mismo aunque como placer estable (fijo, permanente).
Para Kant la belleza es un placer (perceptivo, o receptivo) desligado del ego (critica del juicio). Placer en el que se olvida el interés.
En japonés esto es no-yo, salir de si, ex-tasis.
Estar fuera de si.
Akimoto: disfrutar del placer del exiliado que contempla la luna aun sin haber sido condenado al exilio por ningún crimen.
Para una percepción autentica de la belleza es preciso afrontar la realidad desde un estado anímico de fuera de si.

En esta aseveración, a la extrañeza de la irresponsabilidad de la figura (belleza como asombro) se le añade el situarse ante lo observado como si fuera ya un recuerdo añorado (desde un exilio). Irresponsabilidad (gratitud de la figura) vivida como un pasado recordado (como una promesa de añoranza). Doble extrañeza, doble desdoble.

Belleza y verdad coinciden: la belleza se presenta como realidad ideal (verdad). Aunque Baugarten indica que esa verdad de la belleza no es la verdad de la lógica.
La verdad de la belleza no se alcanza en el pensar. Es la verdad intuitiva (el des-velamiento en seco), el secreto a voces de Goethe.
La apreciación de la belleza es la vivencia del estar fuera de si (dos veces). Lo que suscita dicho sentimiento es una verdad intuitiva... que se identifica con el gran camino de salir de si (placer en la extrañeza) de la mismidad.
Belleza es lo que rompe la identidad causando placer.
El mu-ga de lo religioso es eterno.

La lógica del lugar de la nada...

La religión es un hecho del espíritu.
Nuestro yo es activo. Se relaciona. La relación es una mutua negación (que engloba una mutua afirmación).
Las cosas que se relación forman una unidad (¿una forma?). La negación constituye la individualidad (lógica de identidad de los contrarios).
Un ser activo es movido y es capaz de mover.
La vida es actividad en un tiempo irreversible.
La vida es irrepetible.
El mundo, en la contradictoria identidad de lo múltiple y lo uno, se constituye como infinito proceso de lo formado a lo formante.
Que algo es activo significa que es formante (teleológico).
La vida, articulando lo interior y lo exterior, se mueve de los formado a lo formante.
La dirección de la existencia es el tiempo.
Toda actividad posee una direccionalidad (un objetivo, un sentido, una articulación) es decir el tiempo posee su propio contenido. (teleología).

La actividad suscita el choque (desvelamiento) de lo exterior, que al ser negado (atacado, desplazado, aislado), crea la interioridad, en la que el transcurrir de la actividad (hacia la mente o hacia cualquier objetivo) destila el tiempo. El acrecentamiento de la conciencia (rebote) se concreta en un viaje de lo formado (pasivo) a lo formante (activo).
La actividad genera lo otro, lo múltiple y lo uno.
Vivir es no poder dejar de dar sentido hasta al sinsentido (errancia). La actividad auto-reflejada desvela lo interior, lo formante, lo transformador.

*

Hay. El verbo haber, ha, han. Es más básico que el "ser"(verbo, sustantivo).
Hay es la constatación de una aparición con pretensión de existencia. Hay es existe, parece que puede, un ente, ser. Hay es el inicio de lo "siendo" en algún ámbito situacional ("un lugar", una khorá).

El mundo histórico (representación y voluntad), existe espacialmente, se autoniega, pasa de determinado a lo que determina y así es infinitamente activo y temporal. Es un mundo creador (visto como formador). Pasando de lo formado a lo formante se va haciendo infinitamente a si mismo ("autodeterminación del presente absoluto").
La reflexión pasa por la descripción (que es una forma automática de asignar formación (la sintáctica)) hasta llegar a la búsqueda de la "formación", de la génesis conformativa de todo.
Pero esta pregunta puede hacerse sustancialmente, como si todo funcionara como una máquina, autónoma y externa, o "activamente" como si lo observado, que se somete a la causalidad inevitablemente, no pudiera nunca llegar a ser independiente de la propia actividad interior (autoreflexiva y autocrítica), en su lucha negadora/reafirmadora con las cosas que se "hallan" en las situaciones donde la vida se autoexpresa.
Nuestro mundo consciente es una identidad espacio-temporalmente contradictoria, en la que lo interior define lo exterior y lo exterior lo interior, en la que el yo expresa en si al mundo y es punto formante de la autoexpresión del mundo.
Para que haya expresión ha de haber reciprocidad: del otro al yo. Llamamos "yo" al reflejo del yo en el "sí mismo", la consciencia tiene lugar en un yo abierto sobre sí.

Dos observaciones.
El niño evoluciona negando y mintiendo, jugando con las convenciones ambiéntales. Pero niega y miente frente al otro. Sin el otro no hay reverberación autopoeitica. La conciencia es la situación reforzada con el pensamiento de la acción. Aunque esta situación es abierta, insegura, desequilibrada.

El mundo adquiere una identidad absolutamente contradictoria (recordar "El mundo como voluntad y como representación", como destilado de las operaciones de trato (del yo) con "lo exterior".
Nuestro yo es la determinación momentánea del presente absoluto.
Kant desveló las formas a priori del conocimiento. Y señaló que las formas forman los contenidos (que los contenidos aparecen conformados).

Pienso luego existo quiere decir: me doy cuenta de que hace tiempo que hablo, actúo y me relaciono con un exterior y soy capaz de formular mi experiencia luminosa diciendo: pienso y existo, pienso que existo, así que, luego pienso, existo.

El neokantianismo supuso que la obligación moral era anterior a la existencia (realismo, existencialismo ético-metafísico).
Pero del ser que es pensado no puede salir el ser que piensa.

A no ser que se determine que la objetividad es independiente de los entes.

¿Cómo es posible el ser que piensa? ¿Salió de la nada? ¿Existe lo impensable/formulable?
Como saberlo.
El yo no puede ser pensado.
¿Qué significa que una cosa exista?
Aristóteles: aquello que siendo sujeto no puede ser predicado es lo que es de verdad.
Leibniz. El autentico sujeto admite infinitos predicados.
El yo no entra en estos esquemas.
Un ser consciente se opone a todo (al otro).
Pensamos volviéndonos cosas, actuamos volviéndonos cosas.
(ver la imaginación material de Bachelard).
La autodeterminación de la mediación que se produce como identidad de los contrarios (relación uno-multiplicidad) la llamo existencia en el lugar.
El lugar se va transformando en la dirección en que va auto-determinándose.

El lugar es el asombro que reúne, el aire que hace posible y emana de la auto-determinación.

La reflexión no es otra cosa que el lugar proyectándose a si mismo dentro del si mismo (en la inmanencia).
Solo donde hay orden puede hablarse de materia y forma.

Lo uno es el espacio, lo múltiple, el tiempo.
(Kitaro Nishida. "Pensar desde la nada", Sigueme 2006)

8. Formación

Forma es transformación. Trans-forma.
Tránsito, paso. Lo entre. Lo entre hay y no hay. Lo indistinto.
Desimaginar. La imagen que se diluye, hacer y des-hacer.
Imagen en suspensión.
Contra-molde de la imagen.
La pintura occidental determina, acaba, destruye, niega.
Hay una postura de la indeterminación.

Lo indeterminado inquieta, como algo intratable, inaniquilable.

Determinar es destruir, es negar.
La gran imagen es la imagen que incluye todo.
Los términos posteriores rompen y abren a los anteriores.
Alejar, volver.
Figurar cosas y figurar el cambio.
Lo completo e inacabado.
Lo inacabado es muy eficaz.
Completo no es acabado.
Hay que perder el acabado.
El gran acontecimiento aparece como faltando.

Experimentar la acción es salir de la representación, es situarse en la respiración, en el medio, en el entre.

La imagen se corresponde con una de-limitación ontológica (clara, preceptiva, percibible).

Contra esto aparece la confusión (contra claridad), energética (contra preceptiva) respiración (contra percepción).
El alma ve, escuchando.... (oído, espíritu), respirando..
Acoger es abrirse.
Figurar es citarse, dar vacío y lleno.
Cómo figurar?
Dejando pasar, descontraído.
Lo espiritual se figura sin quitar ni poner, respirando.
Composición es correlación energética entre elementos.
Forma y color son en China tinta y pincel.
Forma – pincel.
Color-tinta.
No hay representación (no interesa).
Hay actualización.
Refiguración.
Escribir el árbol.
Escribir el cuadro.
Rectores de vitalidad.
La configuración energética no busca parecidos.
Pintar las variancias.
Imagen + fenómeno.
Imagen germinal del fenómeno.
El arte es una conquista heroica.
Jullien (04/06/08). "La gran imagen no tiene forma"

9. Fluir

Qué es la vida?
Vivir significa experimentar a través del hacer, del sentir y del pensar. Esto ocurre en el tiempo.
Calidad de vida es calidad de experiencias.

- Actividades productivas	24-60%
Trabajar.	
- Actividades de mantenimiento	20-42%
Domésticas.	
Comer.	
Organizarse	
Ir y venir	9%
- Ocio	20-43%
Vida social.	
Soledad.	
Holgazanear	5%

Y dormir?
Somos en relación a la influencia sobre los demás.
Tres contextos sociales.
- Los extraños.
- La familia.
- En soledad.

La utilización del tiempo es la trama del discurrir de la vida.
MME bloc y reloj programado. A cada señal del reloj el sujeto escribe lo que está haciendo y evalúa su estado de conciencia (contento, concentración, motivación y autoestima).
MME es Método de Muestreo de Experiencias; una semana da para 56 páginas.
Es importante saber por dentro como vivimos lo que hacemos.

Hacer es un discurrir (sin pensar) que arrastra estados diversos.

La emoción es el contenido más objetivo de la mente.

El hacer se estudia desde fuera. Su correlato, desde dentro.

Se diferencian 9 emociones básica (alegría, cólera, tristeza, miedo, interés, vergüenza, culpabilidad, envidia, y depresión) que o son positivas o negativas.
Lo que hacemos tiene por objeto alcanzar la felicidad.

Como la felicidad es un estado del olvido de algo ya pasado, lo que hacemos es buscar el placer de poderlo olvidar.

"Bienestar psicológico" es adecuación descuidada.
Actividad, fuerza y alerta con sentimientos vinculados con el hacer.
Alegría y sociabilidad son sentimientos vinculados con los otros.
Sin sueños ni riesgos sólo puede lograrse una apariencia trivial de vida.

- Las emociones negativas producen "entropía" psíquica" que altera la atención.
- Las positivas aumentan la atención.
- Las personas se sienten mejor cuando lo que hacen es voluntario (motivación intrínseca).
- Las intenciones centran energía a corto plazo.
- Las metas centran energía a largo plazo.
- Las metas estructuran el yo y determinan la autoestima (expectativa de éxito).
- Nuestros genes nos hacen codiciosos.
- Orientalismo. Inversión de la energía psíquica.
- Las operaciones cognitivas.
- Las emociones centran la atención.
- Las metas ofrecen anticipaciones de resultados.
- Las operaciones cognitivas producen secuencias de imágenes relacionadas con el fin (vincular causa-efecto).

La cognición produce cadenas operativas insertables en actos con metas.

Para hacer operaciones mentales hay que aprender a enfocar la atención (concentrarse y persistir en la concentración.
Inteligencia – ver H. Gardner.
En muchas situaciones, deseos, pensamientos e intenciones luchan entre sí reclamando atención.
Hay actos que exigen toda la atención (límites) convocando experiencias en armonía. Momentos en que lo que sentimos, deseamos y pensamos van al unísono. Son los estados de fluidez.
Estar en la "pomada"
Ex-tasis.
Arrobamiento (ver Belletier?).
Se fluye en un mundo donde el hacer se escalona... con objetivos compatibles...
Actividades de flujo.
Sabemos dónde estamos en cada momento.
Retos posibles. Capacidades abiertas.
Cuando las metas son claras la retroalimentación relevante y las capacidades están equilibradas, la atención se ordena plenamente.
El tiempo se distorsiona.
Plenitud vital.
Las experiencias de fluidez son un imán para aprender (contra la apatía o el estar abrumado).
La gente que está en fluidez con frecuencia es el 23%.
Las actividades vitales son gratificantes en ciertas medidas y con ciertos compases.
(estudio de la vida cotidiana y la fluidez. Ver pág. 50-65).

*

Las diferentes habitaciones de la casa también tienen su perfil emocional peculiar, debido en gran parte a que cada una se dedica a un tipo diferente de actividades. Por ejemplo, los hombres dicen hallarse de buen humor cuando están en el sótano, mientras que las mujeres no dan la misma información; probablemente se debe a que los hombres van al sótano a relajarse o a trabajar en sus aficiones, mientras que sus esposas probablemente bajan para hacer la colada. Las mujeres afirman tener sus mejores momentos de buen humor en la casa cuando están en el baño, donde son relativamente libres de las demandas familiares, y en la cocina, donde tienen el control y están absortas cocinando, que es una actividad relativamente agradable. (Los hombres disfrutan real mente cocinando mucho más que las mujeres, sin duda porque lo hacen una de cada diez veces, y así pueden decidir cocinar cuando les apetece hacerlo).

Aunque se ha escrito mucho sobre cómo afecta a nuestra mente el entorno en que vivimos, realmente existe muy poco conocimiento sistemático sobre este tema. Desde tiempos inmemoriales, artistas, eruditos y místicos han escogido cuidadosamente el entorno que mejor facilitaba la seriedad y la inspiración. Los monjes budistas se establecieron en las fuentes del río Ganges, los eruditos escribieron en pabellones instalados en islas pintorescas y los monasterios cristianos se construyeron en colinas desde donde se divisaban las mejores vistas. Actualmente en Estados Unidos los institutos de investigación y los laboratorios de investigación y desarrollo de las grandes empresas generalmente están situados entre colinas ondulantes, con patos que reflejan su imagen en los estanques o con el océano como horizonte.
Si creemos lo que afirman los pensadores y artistas creativos, un entorno agradable es a menudo fuente de inspiración y creatividad. Con frecuencia se hacen eco de las palabras de Franz Liszt, que escribió a orillas del romántico lago de Como: "Siento que los diferentes accidentes de la naturaleza que me rodean... provocan una reacción emocional en las profundidades de mi alma que he intentado traducir a música". Manfred Eigen, que ganó el premio Nobel de química en 1967, afirma que algunas de sus visiones profundas más importantes le llegaron en excursiones a los Alpes suizos, adonde invitaba a sus colegas de todo el mundo a esquiar y a hablar de ciencia. Si uno lee las biografías de físicos como Bohr, Heisenberg, Chandras, Drashkhar y Bethe, se tiene la impresión de que sin excursiones a la montaña y la visión de los cielos nocturnos su ciencia no hubiera llegado a las mis- mas alturas.
Para producir un cambio creativo en la calidad de las experiencias, puede ser útil experimentar con el propio entorno así como con actividades y compañías. Las salidas y las vacaciones ayudan a clarificar la mente, a cambiar las perspectivas, a ver la propia situación con ojos renovados. Responsabilizarse del entorno de la casa o de la oficina —eliminando lo excesivo, decorando según nuestro propio gusto para hacerlo personal y psicológicamente confortable— podría ser el primer paso para dar un nuevo orden a nuestra vida.
A veces oímos hablar de lo importante que son los biorritmos y qué diferentes nos sentimos los grises lunes si los comparamos con los fines de semana. De hecho, la forma en que experimentamos cada día varía considerablemente desde la mañana a la noche.

*

- Estudia el trabajo como situación contradictoria (es una creación histórica reciente) ambivalente.
  Es difícil la fluidez en ciertos trabajos.
  Los inventores aman el trabajo.
- También estudia el ocio.
  El ocio es peligroso.

En las vacaciones aumentan las perturbaciones mentales.
Es difícil estructurar la energía psíquica desde el interior.
Los seres humanos se sienten mejor cuando fluyen, cuando se involucran en desafíos para descubrir algo nuevo.
Hay ocio activo y pasivo.
- Y la relación con los otros.
- Idiota es estar (vivir) solo.

Personalidad autotélica.
Alguien que hace las cosas por si mismas en vez de buscar efectos.
Alguien que se inventa a sí y a sus tareas y disfruta del hacer.
El autotélico busca permanentes desafios.
Los autotélicos:
-No son más felices, pero hacen actividades más complejas.
- Se relacionan bien con la familia.
- Comunican bien su curiosidad.
-Tienen inagotable energía psíquica.
- No se preocupan de sí.
- Son creativos.
- Tienen intereses desinteresados.
- Tienen fuertes hábitos de hacer lo que haya que hacer.

- Interés en el propio hacer.
- Lo importante es disfrutar de la actividad por si misma y saber que lo que importa no es el resultado, sino el control que se adquiere sobre la propia atención.

*

Amor al destino.
Asumir responsabilidades activas respecto a la humanidad.
"Actúa siempre como si el futuro del universo dependiese de lo que tu hagas y ríete de ti mismo por pensar que lo que hagas significará algo".

La recompensa es que el flujo universal siga.
El yo es la imagen que la persona se hace de si misma.
La autoimagen domina imaginariamente y puede esclavizar.
En la fluidez nos olvidamos de nosotros.
Las metas hacen posible las experiencias de tratar de alcanzarlas.
Amar lo inevitable.
Armonía entre el yo y el entorno (requerimientos internos y externos).
La persona que funciona plenamente es más libre.
Preservar el orden al tiempo que se impide la rigidez de acuerdo a los sistemas más evolucionados.
Actos que tienen en cuenta el futuro y a los demás.
(Csikszentmihalyi. "Aprender a fluir" Kairos. 2007).

10.Proyectar. Lo vivo y lo muerto

Monod ("El azar y la necesidad") distingue dos clases de objetos, los artefactos (prefigurados) y los objetos naturales, sin proyecto. Se pregunta si hay objetos naturales "proyectados".
La intención acompaña al proceso de formación.

Algunos artificios se producen así, en interacción con el hacer.

Palabras e imágenes son materias ligeras.
Autores con procesos creativos (activos) parecidos. (Proust, Eisentein, Aalto...., y más).
"... minuciosidad con que Proust escribe, describe y acota cada detalle, como palpando, acariciando, tratando de retener en las manos el pasado que se aleja" (y se detiene) (Eisentein).
Proust aborrecía el cine "El pasado no es tan fugaz, sino que, además, permanece en su lugar".
- la forma tiene su inicio en una nebulosa móvil.
- que avanza por líneas sinuosas.
- hacia una inmovilización progresiva.
- materializada.
El movimiento surge de la separación de imágenes fijas.
Proust. Metáforas encadenadas o progresión metonímica.
Metáfora-> traslado de significado.
Metonimia-> deslizamiento de uno a otro extremo.
Garrafas sumergidas en el río.
Garrafas como agua endurecida.
Continente y contenido se anulan.
Inversión. Aliteración. Fluidificación del decir. (En Proust).
Lukacs – "Las formas limitan una materia (líquida) que se dispersaría por todas partes.

Formar como un fluir que se autodetermina.

Cristalización – paso de lo líquido a lo sólido; de lo disuelto a lo formado.
Cristalización – abstracción. (Worringer).
Einfulhung – empatía (Lipps), tacto, inmovilización, confianza, lo orgánico, camuflado.
Abstracción es angustia, separación del mundo, arrancar las cosas del exterior, lo inorgánico, lo no vivo, lo cristalino, lo visual.

Vivo y muerto. Vivo, móvil,. Muerto, quieto, siendo.

Abstracción y einfulhung, son predisposiciones psíquicas ante el cosmos (formas de ser sujeto).

Movimiento y reposo son "estados", formas de incorporación en el transcurrir, formas de ser sujeto, de relacionarse con lo que concurre y transcurre.

Obras son altos en la fuga de las apariencias. (Aalto está sometido a las apariencias grafiables.
Einfulhung es tacto, es fluir, "Dionisos".
Abstracción es vida.

Aalto trabaja en la "inquietante extrañeza" (Freud) del intercambio de cualidades.

Aliteración, metonimia, cambio de cualidades son formas de la extrañeza.

Aalto y su incesante dibujar, anterior al lenguaje articulado, que produce un trazado bruto, no trabajado, oscuro, ininterrumpido (loquella / flujo de dar vueltas sin descanso a los efectos de una herida).

La Escritura automática no tiene sintaxis.
El dibujo ininterrumpido de Aalto es tanteo puro, miniaturas, troceado.
Hewit "The imaginary Mountain...." (Perspecta nº25)
Eisensein, cuadro cortado y desarrollado.
Aalto usa 6B o carboncillo en una búsqueda lenta-rápida... que engancha. Movimientos que se superponen como un capullo a punto de liberar una figura.
Condensación – destilación.
Así, también, escribe Proust.
Eisensein: línea como proceso, línea como camino (pag. 37).
La mano de Proust no deja de escribir (como la de Blanchot) y la escritura habita la hoja y forma manchas, áreas.

Habitar la hoja es dejar lugar a la modificación, a la corrección, al añadido, al reorden.

La materia escrita se condensa en la medida que se vuelve densa.
Flaubert describe: 1º-escritura sin pensar; 2º sensaciones ensoñadas febriles, flujo presentido. 3º- Escritura distribuida de imágenes literalizadas; Redacción virtual en dilatación de las imágenes. Redacta en páginas grandes. Luego rellena los huecos, retuerce el texto... Luego suprime materia escrita. (el 40% de la masa textual).
Proust no suprime nada, escribe cada vez más y luego lo organiza. Usa "cuadernos" (hay 75 en la Biblioteca).
Proust pega tiras de papel en sus cuadernillos.
El Marqués de Sade escribía en tiras de papel de 12 metros.
Sólo la publicación detiene la movilidad incesante del escribir.
La publicación es una cristalización de la escritura.
Hofmamsthal –"Andreas" novela en formación, inacabada.
Movimiento Bergsoniano (buscar).
El ordenamiento de una obra es su cristalización (geometrización) que supone la con-tención de los elementos dionisiacos que arrasan la imaginación.
El Movimiento formador se inicia en una zona confusa, atestada, difusa, y se va organizando (tentativamente) en la mera escritura del texto, que se dice y como se dice (Agamben).
Nube, forma nebulosa que es algo con contornos difusos, masa vibrante que permite movilizaciones que presentan figuras.
"...masa amorfa y delicada de jovencitas..."
Proust compara su novela con un guiso de gelatina.
Proust tantea, esboza, repite...
Aalto.- Iglesia de las tres cruces.
Peitila: Un esbozo no tiene líneas erróneas ni correctas, tiene atmósfera.
Se ve más el proyecto que en el edificio construido.
Dibujos que muestran el haciéndose de la figuración.
-> Michaud: "Aby Warborg et l'image en mouvement".
Las figuras emergen de una mezcla de persistencia y huida.
Pieranton: "Forma Fluens".
-> Aalto "De palabra y por escrito"
"La trucha y el torrente de montañas".
(Domus nº 7/10 – 1948).
-> Steiner "Gramática de la creación".
Steiner señala el interés por el borrador.
Leibniz y la creación procesativa.
Ver Deleuze – "El pliegue".
Barthes nos ofrece una imagen de la Recherche como mayonesa que cuaja.
- Todo nace de lo oceánico.

*

La línea activa que juega libremente. Pasearse por pasear sin ningún objetivo particular.
La escritura de Proust es una aventura propia de lo involuntario (plan invisible organizado por la pasión, por la brújula interior).

Eisentein relaciona ("Le mouvement de l'art ») la danza con el dibujo por la pulsión que ambos comparten y por el ritmo interno que determina su trazado. "Danza libre".
H. van de Velde ("Recit de una vie") dice que la línea es una fuerza.
Fuerzas impacientes por traducirse en actos.
Marey (cronofotografías) se intenta separar de las secuencias invisibles y detener los trazos visibles.
Warburg: La figura ya no se concibe como una modificación o un estado, sino como la manifestación de una energía que se actualiza en el cuerpo.
¿Qué voluntad está detrás de esta expresión?.

Qué fantasía pulsatoria está detrás de esta expresión.

Desahogos de la imaginación (expansiones, respiración).
La figura es un acontecimiento irrepetible.
Todo hecho es el contramolde de una determinada forma que se impone a la serie de los hechos que ha venido a interrumpir.
La estructura en capas.
La envolvencia, la envoltura (y la desenvoltura).
A. Loos. "Escritos".
La arquitectura (?) (la edificación) envuelve (cubre, protege).
Quetglas "Pasado a limpio". "Lo placentero".
La arquitectura de Loos es interior, es como la funda de un cuerpo (sutil+físico).
Loos y la arquitectura desde dentro.
Los gestos consisten en cubrir y descubrir, envolver y desenvolver, plegar y desplegar.
Pliegue: explicar, implicar, complicar.
Todo está envuelto hasta el infinito.
Aalto insiste en el concepto de la arquitectura como envoltura:
¿Cuál es en el fondo el programa de la arquitectura? Su base debería ser la vida del hombre. El hombre se instala, vive y realiza sus actividades cotidianas en ella. Se puede de alguna manera decir que la arquitectura tiene su fundamento en un proceso "biodinámico". Y alrededor de este proceso deberá construirse la arquitectura en cuanto es prácticamente una envoltura, aunque una envoltura con sus interiores y con todas las instalaciones indispensables. Es un recurso de todo lo que es, por decirlo de alguna forma, inhumano, el crear antes la forma para introducir después la biodinámica).

*

Proust. La figura se hace en el seno del movimiento.
La figura se descubre fluida, colectiva y móvil y el lector asiste a la inmovilización progresiva.
la forma no existe más que en el movimiento.

Movimiento es formación-formar.

Lo fluido y lo plasmático cambia de figura.
La voluntad presupone el conocimiento nítido de un modelo.
Freud. El yo no es dueño de si mismo.
La forma es el contramolde de la actividad humana.
Engrama- lo que se inscribe en la figura.
El "pequeño surco" es en realidad el equivalente al engrama. La memoria de la sensación, la impresión del mundo que encontrará su equivalente en una expresión: "hacer pasar una impresión por todos los estados sucesivos que acabarán en su fijación, en su expresión". La transposición de la impresión en expresión no se hace de manera directa: hay que pasar antes por una conversión. En realidad hay que encontrar el equivalente intelectual de la sensación primera. "Sólo entonces, cuando la inteligencia la ilumina, cuando la intelectualiza, se distingue, y con cuánto trabajo, la figura de lo que se ha sentido". Proust ha entendido la enseñanza de Ruskin que se resume en aprender a ver y a sentir: "Toda la función del artista en el mundo es la de ser un ser que ve y sien te: un instrumento con especial ternura y sensibilidad". Sentir "como una incisión en plena carne", como la explosión de colores en esta pintura de Aalto.

Julia Kristeva recuerda que para la tradición griega la carne va ligada a las sensaciones y sitúa también la experiencia proustiana en la esfera de la carne: "(Proust) nos enseña a perder la impaciencia, a reencontrar las sensaciones bajo los signos, a saborear la carne del mundo". Merleau-Ponty también habla de esta presencia en el mundo, de una presencia reciproca porque mis ojos que ven, mis manos que tocan, pueden ser también vistas y tocar porque entonces ven y tocan lo visible, lo tangible, desde dentro, que nuestra carne tapiza incluso envuelve todas las cosas visibles y tangibles de las que está rodeada" pero, inscribiéndose en mi, cada presencia pierde su carne?
Merleau-Ponty recuerda justamente el esfuerzo de Proust por encontrar en el lenguaje estos "equivalentes", "facsímiles" de la experiencia, para de esta manera restablecer el vínculo entre carne e

idea: "Nadie ha estado más lejos que Proust en la fijación de las relaciones entre lo visible y lo invisible, en la descripción de una idea que no es el contrario de lo sensible, sino su doble y su profundidad". Proust ofrece una "revelación del inconsciente como un forro admirablemente espeso y cálido de nuestra vida psíquica".

El despertar de la materia es la experiencia de la libertad contra la normalización mecánica.
Proust – ataque directo al lenguaje codificado.
La única manera de defender la lengua es la de atacar... porque su unidad no está hecha más que de contrarios neutralizados en una inmovilidad que esconde una vida vertiginosa y perpetua.
El montaje es el ámbito de creación del "cine"
Griffith inventa el montaje a partir de Dickens (interrumpir la continuidad de una narración desdoblando la acción en diversos planos).
Eisenstein – "El montaje vertical" (1940).
Cine – arte de la yuxtaposición y de la transparenia. Las imágenes se superponen. Metáforas que palpitan, y del cambio de ritmo y de tamaño de los encuadres.
Eisenstein diferencia lenguaje escrito y hablado, y un discurso interior deformado enmocianalmente.
Imagen como célula de un todo orgánico.
El montaje resuelve la petición de completitud de la imagen/cuadro.

Dos visiones del mundo. En capas (Griffith) y en espesor (Eisenstein) dialéctico (y resonante).

El cine expresa un fenómeno único reuniendo (y dstribuyendo) fragmentos.

El movimiento es una sucesión de imágenes fijas.

La unidad orgánica está en la sección aurea.
En la "Recherche" una voz recuerda y explica el camino que lleva a la escritura.
Redacta "Carnets" ("cuadernos")
Carnet de 1908 – génesis de la Recherche.
Proust (Contre Saint-Beuve) mezcla teoría y narración, fondo y forma (dentro y fuera).
Escribe como un durmiente despertado.
Hace una memoria fragmentada.

Benjamín. Olvido y recuerdo. El olvido es el trabajo de la noche, el recuerdo del día ("ribetes de la tapicería que el olvido ha tejido en nosotros").

Ribetes, euforias, flases, resplandores, arabescos que quedan en la memoria situacional (genérica) cuando los recuerdos (narrados) se deshacen.
La memoria vive el pasado en el presente (atenuado) marcado por sobresaltos actualizantes (sonidos, olores, etc.) que arrastran la invención del recuerdo.

... imágenes disecadas (fotos de Venecia) sin espesor, vistas en que se transforman las cosas que hemos vivido con todos nuestros sentidos que... en este instante se exteriorizan bien.
Proust estratifica, superpone (como un pintor).
Proust escribe "Cahiers" de fragmentos y de montaje (obra en perpetuo devenir) redes temáticas que se confirman y se agrupan (pág. 159)
Condensaciones, reordenaciones, etc.
Caters "El despertar de la materia" FQ, 2007.

11.La imaginación del movimiento y del reposo

La imaginación es una reacción espontánea del organismo en su interacción con el medio. Es reacción interior.

La imaginación produce fantasías que son imaginarios articulados en relatos.

Castoriadis trata de la imaginación en Aristóteles para alcanzar los conceptos de imaginación primaria y colectiva (social).
La imaginación es otra cosa que la sensibilidad y el pensamiento.
La imaginación es: movimiento que sobreviene a partir de la sensibilidad en acto.
La imaginación puede evocar figuras traídas de la sensibilidad e imágenes independientes de ella.
Imaginación primera. El alma nunca piensa sin fantasmas.
La imaginación es la base (Korhá) del pensar.
La imaginación hace hacer y posibilita la creación de representaciones.
Hume, imaginación, base del pensamiento.
Kant, imaginación a priori, imaginación sintética.
Castoriadis usa el concepto de imaginación colectiva para explicar la pertenencia, la defensa y el sentido del ser social y de las instituciones.
Imaginación social (sentido común) formado por figuras de referencia y valor, de premio y castigo, de afinidad.(ver).

*

Freud ve en los sueños y sus relatos un equilibrante fantástico de la vida en grupo.
Jung habla de arquetipos imaginarios que son figuras-mitos-fantasías colectivos (historias).
Lacan diferencia realidad, símbolo e imaginario.
Bachelard entiende la imaginación como una facultad y el imaginario como una dinámica correlativa a la acción vital. Dinámica que fabrica el adentro, el tejido (urdimbre) de la iniciativa (autopoiesis), del inteligere (discriminación), del pensamiento, de la narración, del recuerdo, etc.
Imaginación es una función del cerebro, es la resonancia de un estado organizativo (Young, "pensamiento y cerebro").

*

Bachelard propone un nuevo psicoanálisis apoyado sobre la poesía y la ensoñación que se podría llamar psicoanálisis de los elementos.
Se puede decir que intenta reemplazar la pulsión sexual por la fantasía que es algo dinamizador amplio y abierto.
(A. Badiou. "Voces de la filosofía francesa contemporánea).

Bachelard distingue un imaginario dinámico-estático vinculado a otro imaginario material, relativo a la existencia entre materiales., (del aire, la tierra, el agua y el fuego).
El imaginario del agua es inmersivo.
El imaginario del fuego es confrontativo-táctil.
El imaginario de la tierra es confrontativo-instalativo.
El imaginario del aire es movimental, dinámico.

En "El aire y los sueños" (FCE) plantea la exploración de la experiencia de la imaginación dinámica, de la imaginación (fantasía) del movimiento puro, que es la motivación excitante e informe consecuencia de soñar con el vuelo.
Este imaginario parece la imaginación primera de Castoriadis y es la matriz de lo en movimiento.

En "la tierra y los ensueños de la voluntad" (FCE), Bachelard plantea la reacción imaginaria que produce la acción humana al confrontar la resistencia de la materia. Sostiene que las imágenes de la materia terrestre las tenemos a la vista, las sentimos en nuestra mano, despiertan en nosotros alegrías musculares en cuanto tomamos gusto al trabajarlas.
Ante el espectáculo del fuego, del agua o del cielo, el ensueño que busca la sustancia no está bloqueado por la realidad.
Las materias inconsistentes y móviles piden ser imaginadas en profundidad, en la intimidad de la sustancia y la fuerza.
Cuanto más positiva y cálida sea la materia, más sutil y laboriosa es la necesidad de la imaginación (Baudelaire).
Para el común de los psicólogos (realistas metafísicos), la percepción (de las imágenes) determina los procesos de la imaginación. Entienden la imaginación como combinación de fragmentos de lo percibido real, recuerdos de escenas de la realidad. Ser imaginativo para esta gente es haber visto mucho.
Nosotros defendemos el carácter primitivo fundante de la imaginación creadora.
Entendemos la imagen percibida y la imagen creada como instancias psíquicas diferentes. Creemos que podemos hablar de imágenes imaginadas (salidas directamente del psquismo).
La imaginación reproductora debe de atribuirse a la recepción y la memoria.
La imaginación "creadora" tiene otras funciones como la de lo "irreal".
Lo irreal tiene valores de soledad, por ejemplo, el ensueño.
Imaginación imaginante en busca de imágenes imaginadas.
A los ensueños de acción los designamos como ensueños de la voluntad.

Las fuerzas oníricas se desahogan en la vida consciente.
Los ensueños de acción (de la voluntad) son el contrapunto espontáneo de nuestro trato con la materia real. Alumbran el mundo de lo irreal.
La vida de las imágenes se vincula a los arquetipos del psicoanálisis.
Las imágenes imaginadas son sublimaciones de los arquetipos antes que reproducciones de realidad.
La sublimación es el dinamismo normal del psiquismo.
Novalis: De la imaginación productora deben deducirse todas las facultades, todas las actividades del mundo interior y en el mundo exterior.
El psiquismo humano se formula en imágenes (primarias, esquemáticas y situacionales).
La imaginación debería de tener su fantástico trascendental. (Spenlé)
La imágenes son los elementos del metapsiquismo.
Jung estudia como de los arquetipos salen imágenes que se constituyen como ideas.
Estamos en la región psíquica en la que bullen los impulsos inconscientes y las primeras imágenes que llegan a la conciencia.

Imagen inconsciente-versus imagen concienciada, o imagen en vías de fijación-concienciación.

Habrá imaginarios para cada actividad porque es la actividad la que funda los imaginarios (los sostiene y son sostenidos).
La voluntad de hacer sigue al imaginar del actuar en pos de lo, después, hecho.

Pasamos horas haciendo una lenta lectura de los libros, línea por línea, resistiendo cuanto podemos al arrastre de las historias, para atender a las imágenes nuevas en que resuenan los arquetipos inconscientes.
La literatura debe de sorprender.
Una imagen literaria no se puede repetir. La función de la literatura es reanimar el lenguaje (y la fantasía) creando nuevas imágenes (metáforas de Quignard)
Unamuno: Que sobreabundancia de filosofía inconsciente en los repliegues del lenguaje.
La metalingüística es una metalógica.
La imagen literaria es una conciencia de lenguaje que contiene un dinamismo nuevo.
Explosión del lenguaje
El lenguaje creando sus objetos.
Las palabras no son términos sino vehículos de la imagen.

Imagen como tensión de trasgresión, de novedad, o que mueve (motiva) a osar, tantear.

La poesía hace que se ratifique el sentido de la palabra rodeándola de una atmósfera de imágenes.
En la rima hay una obligación de metáfora.
Poesía es lenguaje en ramificación.

La cualidad artística está en la ramificación imaginaria de las obras.

La imaginación literaria es paralela a la imaginación visual.

Hay imaginaciones asociadas a los sentidos, además de la imaginación activa (móvil) que aparece como impulso a la acción (a veces contra imágenes sensoriales nuevas).

El lenguaje ocupa el puesto de mando de la imaginación.
Nos interesa el trabajo "hablado" (como el dibujo, también "hablado").
Las imágenes del trabajo son ensueños de voluntad, onirismo que acompaña a las labores materiales.
Imaginación y voluntad son solidarias.
Sólo se desea mucho lo que se imagina profusamente, cubierto de bellezas proyectadas.
El trabajo energético con materias duras y pastas se anima con promesas.
Hay una gran diferencia entre una imagen literaria que describe una belleza realizada y una imagen literaria que actúa en el misterio de la materia y que quiere sugerir más que describir.
Buscamos lo íntimo de la materia, todo el espacio afectivo concentrado en el interior de las cosas.
La materia es la intimidad de la energía del trabajador.

¿Imaginación o energía? Energía como ganas, como determinación de hacer, como vértigo, como ilusión apasionada.
Esta es una faceta peculiar de la imaginación primaria.

Onirismo de la materia→ narcisismo de nuestro valor.

Distinguimos "dos movimientos" psíquicos: la extroversión (hacia fuera) y la introversión (hacia dentro).
Imaginación extravertiente-de actuar
Imaginación introvertiente-de replegarse.

Extroversión, actuar, trabajar, luchar contra, transformar, ...mover, moverse.
Introversión, descanso, intimidad, envolvencia, quietud.

Tierra es resistencia inmediata y constante.
El mundo resistente señala la imaginación de la voluntad.
Cada resistencia, un modo imaginario.
Hay materias duras, materias pastosas y materias suaves (blandas).
Imaginación de materias→imaginación de fuerzas.
La pasta y lo suave se imagina de cerca.
Lo duro se imagina de lejos (la roca).
La gravedad, la caída.
Las imágenes de la intimidad son las del interior de las cosas. Las que nos hacen ver lo invisible hasta llegar al descanso del imaginar.
Luego aparece la intimidad querellada, la imaginación de la sustancia (valor de la materia).
Las imágenes del reposo son las del refugio: la casa, el vientre, la gruta. Imágenes de profundidad.

¿Y la imaginación de la nada? Es la energía que disuelve en paz, que des-hace, que borra, que vacía, que olvida el yo, que anula imaginar.

Hay imágenes de la intimidad activas (laberinto) y pasivas (reposo amniótico).

*

La dialéctica de lo duro y de lo suave rige todas las imágenes que nos formamos de la materia íntima de las cosas.
Duro y suave son la resistencia de la materia, la existencia dinámica del mundo resistente.
La imaginación de la resistencia que atribuimos a las cosas da coordinación a la violencia de nuestra voluntad "contra" las cosas.
El mundo resistente nos promueve fuera del ser estático, fuera del ser.

Ser→estatismo, permanencia...
Movimiento→fuera del ser.

Misterios de la energía. Martillo (o lápiz) en mano, ya no estamos sólos, tenemos un adversario, tenemos algo que hacer.
Por poco que sea (lo que hagamos) tenemos por ello un destino cósmico.
Los objetos resistentes son ambivalentes, son ayuda y obstáculo. Son seres por dominar, nos dan el ser de nuestra energía.
En el mundo de la energía la resistencia es material.
Dinamología psíquica asociada a la individualidad de las imágenes.
El psiquismo tiene hambre de imágenes, energía de imágenes.
La imagen es siempre una pro-moción del ser.

En el dibujar la materia es resbaladiza, se deja roturar sin romper, se deja teñir, pero todo hasta cierto punto.
Ante los movimientos devuelve trazos, figuras que saltan a la recepción, huellas que permanecen invisibles, caminos del hacer, discursos del vagar.
En el dibujar se está ante la magia química de la reacción instrumento-movimiento-soporte.

La imaginación es el animismo dialéctico del que el trabajador es el provocador.
La imaginación material nos hace vivir una psicología del "contra" que promete el dominio sobre la intimidad de la materia.
Cuando se sueña trabajando, cuando se vive un ensueño de la voluntad, el tiempo adquiere realidad material. Hay un tiempo del granito y un tiempo del fuego (piro cronos de Hegel).
La conciencia del trabajo se precisa en los músculos y las articulaciones del trabajador como en los avances de la labor.
El trabajo es la más apretada de las luchas en que el hombre se realiza como devenir.
El proyecto en vías de ejecución tiene una estructura temporal distinta de la del proyecto intelectual.
La síntesis de este trabajar es la maestría.
La materia (trabajada) nos revela nuestras fuerzas (dando metas y tiempo).
Soñar imágenes materiales es tonificar la voluntad.

En las imágenes materiales está la imago de nuestra energía. La materia es nuestro espejo energético. Sólo se quiere lo que se imagina ricamente.
Novalis: en cada contacto se engendra una sustancia cuyo efecto dura tanto como el tacto. Esta instancia está dotada del acto de tocarnos. Nos toca como la tocamos nosotros. El contacto (Novalis) es el fundamento de todas las modificaciones sintéticas del individuo.
La mano. El contacto de la mano maravillosa, contacto provisto de todos los sueños del tacto imaginante que da vida a las cualidades que dormitan en las cosas.

En el dibujar (como el escribir), la mano, extendida en el lápiz (herramienta.-prótesis) rotura el soporte, lo acaricia y lo araña, lo marca y lo rotura, mientras los sueños del "roturar" "imaginante" roturan al dibujante descomponiendo su totalidad en particularidades del mundo que se desvela poco a poco al dibujar.

La mano que trabaja plantea al sujeto (al que trabaja) en un orden nuevo, en el enriquecimiento de su existencia dinamizada.
En este reino toda imagen es una aceleración. La imaginación va demasiado rápida.
La imagen es el ser que se diferencia para estar seguro de devenir.
Una imagen literaria destruye las imágenes perezosas de la percepción, la imaginación literaria desimagina para reimaginar mejor. Todo se positiviza (al nivel de las operaciones).

El operar con las manos-mente adquiere el protagonismo de las imágenes simbolizantes pero ajustadas al operar, al puro sentir el hacer haciéndose.
La imaginación siempre es excesiva, formante.

Lo lento imaginado es una exageración de la lentitud.
La demasía es el sello de lo imaginario, el exceso en el límite; lo exageradamente límite es lo vivamente imaginante.

La actividad artística (desde dentro) es un cortocircuitar de la acción-imaginación que funda el exceso imaginario, el imaginar de lo exagerado, la llegada al límite de toda situación.

Poeta de mano formante, el obrero trabaja suavemente hasta encontrar la felicidad de la unión formativa con la materia.
La imaginación no puede someterse al ser de las cosas. Si acepta sus primeras imágenes es para exagerarlas.

La imaginación artística es "hábil", cambiante, ágil, elástica, contra las imágenes fijas (pétreas) de la percepción.

La agresividad que suscita lo duro es una agresividad recta, mientras que la hostilidad sorda de lo suave es una agresividad curva.
(R. del l'isle) La línea recta es mineral, recta y curva es vegetal, en los animales predomina la curva.
La imaginación humana es un reino nuevo, el que totaliza todos los principios de las imágenes en acción (imágenes de la acción).
Las imágenes llevan a la geometría de las sustancias.

*

En la familia se desarrolla la psicología social del contra. El carácter es un sistema de defensa contra la sociedad. Una psicología del contra debería estudiar los conflictos del yo y del superyo.
El carácter se confirma en la soledad.
Para mirar las cosas hay que dejar a los hombres.
Robinson: "En la soledad activa, el hombre quiere excavar la tierra, perforar la piedra, tallar. Quiere trabajar, transformar la materia. El hombre ya no es un simple filósofo ante el universo, es una fuerza infatigable "contra" el universo, "contra" la sustancia.
El carácter es el grupo de las compensaciones que deben enmascarar las debilidades del temperamento.
Cuando las compensaciones no funcionan debe de entrar en escena el psicoanálisis.
Las utopías sociales son la paranoia del filósofo de la voluntad.

Las utopías sociales son sueños paranoicos que quieren preservar la dinámica del poder, el desorden de los deseos, el miedo a la acracia,... en contra de la explotación desde posiciones pasivas (ya ha ocurrido todo). En este ámbito asoma la arquitectura como sueño paranoico de orden natural totalizador.

La voluntad de trabajo limpia los oropeles de la majestad.

El trabajo crea las imágenes de sus fuerzas, anima al trabajador. El trabajo pone al trabajador en el centro de un universo y no en el centro de una sociedad.

El trabajo artístico pone al artista en el centro del universo de su trabajo porque el trabajo organiza lo que toca como entorno total.

El trabajo es-en el fondo de las sustancias-una génesis. Recrea imaginariamente mediante imágenes materiales que lo animan la materia misma que se opone a sus esfuerzos.
En su trabajo de la materia el homo faber no se contenta con su pensamiento geométrico de agente; goza de la solidez íntima de los materiales de base.
La imagen material es el porvernir de cada acción sobre la materia.

Sin materia, el aprendizaje "habitacular" se queda en imaginación del medio en que se diseña, al otro lado del sueño de la construcción.

La sensación táctil que explora la instancia, que descubre la materia, prepara la ilusión de tocar el fondo de la materia.
Una imagen material vivida dinámicamente y adoptada con pasión es una apertura.
Asegura la realidad psicológica de lo figurado.
En el trabajo material se intercambian las intimidades del sujeto y del objeto.
Ritmo de introversión y extroversión.
Si a una materia se le impone una forma, la introversión y la extroversión se unen como tipos de energía.
En el trabajo una fuerte introversión es garantía de enérgica extraversión.

Desde dentro, el trabajo, vivido como pretensión-posibilidad-acto incontrolables, produce el vértigo de la pasión realizadora (contenida pero ciega).

La imaginación penetra en profundidades imaginarias. Esta penetración está hecha de prudencia y decisión.
El acto y su imagen es una existencia dinámica que reprime la existencia estática de tal modo que la pasividad se hace "nada".

La imaginación es el centro de donde parten las direcciones de toda ambivalencia (situacional?): la extraversión y la intro-versión. El afuera y el adentro.

Con la mano vacía las cosas son demasiado fuertes. (y los movimientos no dejan huella).
Los ojos, en paz, recortan las cosas contra un fondo de universo, y la filosofía (oficio de los ojos) toma conciencia del espectáculo.

La representación es la voluntad de mantenerse a distancia, sin conciencia del representar.
La representación es la oferta descriptiva de lo distante impenetrable.

La herramienta permite una agresividad suplementada.
La agresión con herramienta tiene un porvernir. La mano equipada es poderosa.
La herramienta mal manejada provoca risa.

La herramienta provoca un ritual de manejo que es una danza especial que armoniza un imaginario dinámico automatizable.

Toda integridad nos provoca. La contra es sádica (descuartizante).
Las integridades son atacadas por las manos (armadas) y por ojos ardientes (injuriosos)
La voluptuosidad de cortar (estilo, sajadura, escritura, dibujo) debe reducirse al placer que se experimenta al vencer una resistencia objetiva: felicidad de maniobrar en el sentido de imprimir un proyecto (o una impronta) a la materia que cede (G. Blin, pág 53).

En el dibujar cede el blanco, cede lo impoluto de la amplitud uniforme, que al recibir la roturación (danzada por la mano) descarga una unidad atenuada del patetismo (lo blanco) y deja aparecer el rastro (firme o dubitativo) de un ensueño gestual.
Dibujo, como sajadura, como operación anatómica, como disección de una superficie que oculta un organismo por definir. Todo dibujar es un sajar, seccionar, tumefactar.
Dibujar es seccionar el soporte, que secciona el imaginario de quien dibuja.

En el trabajo primitivo era la materia la que sugería:

1. Sólidos estables, piedra, hueso, madera.
2. Sólidos semiplásticos por el calor (metales)
3. Sólidos plásticos que se rigidizan (arcilla).
4. Sólidos flexibles: pieles, hilos..., tejidos.

Con las artes del fuego todo se complica.
La materia tiene dos seres: su ser de reposo y su ser de resistencia.
En la diferenciación de las manos se prepara la dialéctica del amo y del esclavo.

*

Dibujar es un acto sin obstáculos que pretende dar figura a nuestra duración íntima como si no estuviéramos ligados al mundo resistente.
Las herramientas tienen distinto inconsciente.

*

La imaginación del reposo queda planteada por Bachelard en "La tierra y las ensoñaciones del reposo" (FCE).
Estudiamos las solicitaciones dinámicas que se despiertan en nosotros cuando formamos las imágenes materiales de las sustancias terrestres.
La materia terrestres, al tomarlas en la mano, estimulan nuestra voluntad para trabajarlas. Hemos hablado, por ello, de una imaginación activista (voluntad que, soñando, da un porvenir a su acción).
Hay que hacer una psicología de los proyectos distinguiendo entre proyecto de contramaestre y proyecto de trabajador.

La imaginación arquitectónica (sin arquitectura) es imaginación de la materia, entre materias y entre hombres. Y el proyecto arquitectónico es proyecto de contramaestre (del que trabaja con miniaturas de materiales distintos a los de los objetos).

El homo faber quiere obtener en su forma exacta una justa materia, la materia que pude sostener la forma.
Vive con la imaginación este sostén. Ama la fuerza material, única que puede dar duración a la forma.
El hombre esta despierto para hacer una actividad de oposición contra la materia.
Psicología del contra, desde un contra inmediato, inverosímil y frío, hasta un contra íntimo, protegido.
La psicología del contra empieza con las imágenes de la profundidad.
Las imágenes de la profundidad son hostiles pero tienen aspectos acogedores de atracción vinculados a la "resistencia" de la materia.
La imaginación terrestre tiene dos aspectos (focos): el de la contra y el del adentro.

Adentro es la imaginación del acogimiento, de la quietud. Afuera es la contra. La actividad, las ficciones en derredor del hacer.

*

Las imágenes no son conceptos, son apariciones rápidas, rastros, superposiciones, impulsos, que nos hacen hacer. Ecos, y también reposos, estados de quietud, vacíos.
Las imágenes no se atienen a significaciones, las rebasan multifuncionalmente.

En muchas imágenes materiales (respectivas a la materia) es posible sentir síntesis entre el contra y el dentro que muestran la solidaridad entre la extraversión y la introversión.
La imaginación desea "con rabia" explotar la materia.
Las grandes fuerzas humanas, aunque se desplieguen de forma exterior, son imágenes de la intimidad.
La imaginación es el sujeto transportado dentro de las cosas.

Imaginar es con-moverse. Es elucubrar envolvencias y confrontaciones, es abrir el interior de todo lo experimentable, es albergarse. Alojarse, situarse en un escenario ficticio vinculado.

Toda materia meditada es inmediatamente la imagen de una intimidad. Los filósofos creen que esa intimidad esta siempre oculta. Pero la imaginación no se detiene; de una sustancia hace inmediatamente un valor.
Las imágenes pueden proceder de sensaciones pero inmediatamente transformadas.
Las imágenes inmateriales se vinculan al interés.

Sustancia es "sabor", algo asimilable, tocable, visible.

La imaginación material sustancia. Y esa sustancialización condensa imágenes nacidas de sensaciones pero colocadas dentro de la materia imaginada.
Se sueña más allá del mundo y más acá de las realidades humanas.

La arquitectura es un sueño de más allá. La sin arquitectura es un jugar ensoñando del más acá.

Hacia dentro, en la pequeñez, se abre el abismo insondable del centro.

*

Vila-Matas (exploradores del abismo) dice:
Un libro (una obra) nace del vacío, cuyos perfiles van revelándose en el transcurso y el final del trabajo. Escribir (pintar, esculpir, etc.) es llenar ese vacío (?).
– ¿No será mejor, rodear, enmarcar, bordear ese vacío? –

Todos somos exploradores del abismo que aparece en el interior de las cosas, en el adentro de todo, porque todos buscamos un fuera de aquí (Kafka).

*

Las imágenes materiales tienen la reputación de ser ilusorias.
Soñar con la intimidad es soñar con el reposo enraizado, reposo con intensidad, inmovilidad intensa (reposo del ser). Reposo es sustancia frente a dinamismo en la acción.
Falta una metafísica del reposo.
El repliegue sobre sí mismo cobra el aspecto del envolvimiento que se toca a si mismo. Imaginería de la involución.

El enrollamiento es la masturbación, el cortocircuito de lo interno extrañado, el dinamismo del reposo.

Imágenes del reposo que lo son del refugio, del arraigo, de la casa, del vientre, de la caverna (retorno a la madre). Imágenes de la potencia subterránea (nocturna).
"La potencia subterránea no es relativa y se prevalece a sí misma" (Jaspers).

Queréis saber lo que sucede en el interior de las cosas y os conformáis con observar su aspecto exterior. Queréis saborear la medula y os quedáis pegados a la corteza (Von Baader).

Quisiera ser como la araña que extrae de su vientre todos los hilos de su obra. La abeja me resulta odiosa y la miel es para mí el producto de un robo (Papini).

Representar es robar, robar la figura. Hacer sin más es buscar en el vientre la destilación que configura.

El hombre es la única criatura de la tierra que tiene la voluntad de mirar a lo otro en su interior.

Desde dentro es mirar lo otro como una factoría de actividad, es osar que la intimidad ajena es poetizable, que es el fundamento de la conjeturación.

La voluntad (el ensueño o deseo consentido) de mirar el interior hace de la visión una violencia (búsqueda del residuo, de la falla) para hallar la grieta por donde violar el secreto que las cosas ocultan.
Querer mirar dentro de las cosas es querer mirar lo que no se ve. Lo que no se debe (ni se puede) ver.
El no ver forma tensas ensoñaciones.
"Por dentro" es librarse de la pasividad de la visión.
El juguete de celuloide priva al niño de sueños (experiencias) útiles.

*

"Entonces caigo como plomo en el corazón de las cosas. Tomo la copa de oro, las infundo nombres y las conjuro, mientras ellas permanecen congeladas y se olvidan de huir" (antología alemana).
Michaux. "Rebasados los limites externos, qué amplio espacio interno; qué descanso. Pongo una manzana sobre mi mesa. Luego me pongo yo dentro de esa manzana".
Todo ensoñador que lo desee podrá ir, en forma de miniatura, a habitar la manzana.
Las cosas soñadas no conservan nunca sus dimensiones, no se estabilizan en ninguna dimensión. Las ensoñaciones posesivas son liliputienses (postulado básico de la imaginación).
Jacob. "Lo minúsculo es lo enorme. Imaginar la quietud es habitar un interior".
Las fuerzas dentro de lo pequeño se sueñan como cataclismos.
<u>Podemos visitar todos los objetos</u>.

La situación arquitectónica es la imaginación de la quietud que puede suscitarse en "todos" los objetos.

El soñador puede adentrarse en sí mismo.

El peyote es una droga miniaturizante.
"Estoy en mi boca, mirando mi habitación desde mi mejilla" (Rouhier).

Los filósofos quieren vivir el ser que contemplan por dentro. Aunque la filosofía pretende exteriorizar ese dentro hasta hacerlo pétreo y lejano.

Todo interior es defendido por un pudor. Viviendo en un espacio pequeño, viven en un tiempo veloz (los soñadores).
En el interior se vive la vida enroscada. La vida replegada. Todo es concha.
La vida imaginativa desde dentro transforma en miniatura el cosmos. Hace de todo envoltura.
Todo me es concha. Soy la materia blanda que viene a hacerse proteger en todas las formas duras, que viene, en todo objeto, a gozar de la sensación de estar protegida.
Soy el milímetro (Tzara).
La imaginación, como la mezcalina cambia la duración de los objeto.
En los adentros todo es contradicción (contraste-oximoron). Ley de la imaginación dialéctica. "La tinta que empleo es la sangre azul de un cisne" (Cocteau).
Fuego-frío, agua seca, sol negro, luz ciega son imágenes alquímicas. Su originalidad esta en su proceso de negación.

*

Un factor de agitación intima se pone en marcha por la simple evocación de las tinieblas.
Si se pudieran reunir todas las imágenes negras tendríamos un enorme material literario (Rorschar).
La situación de tiniebla nos lleva a la intimidad (dentro).
Toda tiniebla es fluyente, por tanto, material.
Rincón, conchas, noche.
Imaginar la propia expresión.
El universo de la expresión es un mundo autónomo.
Este universo aparece en el lugar de la noche.
La expresión se ensueña como un medio de liberación en relación con los tres mundos del "análisis existenciario", mundo ambiente, mundo interhumano, mundo personal.
Los tres mundos de la expresión son modos poéticos. Figuras de la argumentación.
Poesía cósmica, liberación del medio ambiente que nos oprime. Estas imágenes provocan una conciencia feliz, demiúrgica.
El mundo personal es el mundo de los fantasmas; se expresa en imágenes fantasmagóricas.
El mundo interhumano se expresa en sociodramas.
Bachelard. "El aire y los sueños (FCE?).
Bachelard. "La tierra y los ensueños de la voluntad". (FCE, 1994).
Bachelard."La tierra y las ensoñaciones del reposo" (FCE?).

12.Quietud y lugar, movimiento y no lugar

La ciudad es el arquetipo de la quietud, el lugar permanente de la habitación común, donde se deposita la memoria cotidiana bajo la forma de una representación cósmica. En la ciudad nace la técnica registral (escritura, contabilidad, plano, etc.) que nos permite hacer duradero lo efímero (F. de Azua "La necesidad y el deseo". Sileno nº 14).
Las ciudades son petrificaciones de lo deseable, los recuerdos, los temores y el poder.
El modelo ideal de la ciudad es la cáscara de una situación pensada, entendida como ordenación (configuración delimitada) que va a contener lo desbordado que se acumula en el transcurrir vital colectivo.
La ciudad "clásica" ha operado de refuerzo a la noción de quietud, de lo estable del ser, de la inevitable inmanencia de lo que es como debe de ser.
La ciudad entendida como cáscara histórica es el objeto donde se penetra, se entra, para protegerse o esconderse.
Es un retazo de lo trascendente. Mas, es el añorado perdido lugar para defenderse, para ocultarse de Dios (Historia de Caín señalada por F. Duque en "Bit city, old city, sin city". Sileno nº 14)
Vista así, también es el lugar de referencia donde se entreteje la novela moderna. Escenario fijo, inevitable de la vida social. Azua señala que sin novelas las ciudades quedan sin alma.

Desde la quietud, la ciudad es una cáscara preexistente, eterna, siempre ya hecha, misteriosamente formada donde se alojan recuerdos de la memoria borrada de las presencias acumuladas.
La ciudad es lo realizado al margen de su proceso de formación, es el destino de la vida civilizada y su reto imposible de quietud.

*

Pero las ciudades no paran de crecer, de desmandarse de sus límites y hacen patentes radicales destrucciones que transforman las apariencias.
La ciudad actual es incomprensible, irrepresentable y radicalmente destructiva, y se hace ámbito de supervivencia, donde se inscribe la agitación desesperada en un fenómeno técnico industrial que sobrepasa toda comprensión.
Esta ciudad emergente y consecuencia del último capitalismo es conocida como "no-ciudad".
La ciudad vista como organismo que se transforma y se navega, que se ocupa y que se cruza, se llama "no-ciudad".

Ciudad agresiva. Hombres que luchan y generan y se refugian en sus casas.
Paz y guerra.
La no ciudad niega y supera la ciudad.
Movimiento excitado (translaciones) que crea nódulos (no centros).
La red-lugar de usurpación, de disimulo, de simulacro, de incógnito.
No-ciudad es la Nueva Jerusalén secularizada.
No ciudad es una infinidad de centros.
No ciudad es el cosmos de Joyce.
No ciudad está sobredeterminada.
No ciudad es pura movilidad.
No ciudad es "contra" la naturaleza y la historia.
No ciudad es católica (universal) y apostólica – proselitista.
Convierte las cosas en flujo y luego en tejido, en texto.

Se proyecta haciendo el camino inverso.
Texto-> tejido/diagrama-> reportaje -> figura indicativa -> objetos.

No ciudad es circulación de nada a nada.
Las megalópolis son los nudos de la economía global.
No ciudad vincula enormes segmentos para la transmisión y conexión.
Megalópolis son las ciudades concretas de la no-ciudad genérica.
Se desvanecen los núcleos de dispersión y las comunas autosuficientes.
No ciudad acabará configurando una red de megalópolis con rápidas comunicaciones entre sí.
No ciudad "hay":
Como ciberciudad – (bit city) trabajo privado.
Como centro histórico - (old city) Kitsch.
Como parque temático (Sim City) antes sincity diversión.
Tres maneras de ser de la distancia y el movimiento.
(Manuel Delgado "La no-ciudad como ciudad absoluta" (Rev. Sileno nº 14 – 15 Dic. 2003)

*

No ciudad tiene mala reputación. Evoca desmoronamiento en favor de la ciudad difusa. Sin espacios socializadores.
Se ve como el aglomerado de los centros comerciales.

No-ciudad es anti-ciudad-idealizada-pequeña-socializada.
No-ciudad es la aceptación de la insatisfacción de la ciudad, y la búsqueda de las razones para los sentimientos desolados concomitantes.

No-ciudad es a ciudad como lo feo a lo bello, es lo opuesto, pero no su negación.
(negación como nihilización)
No-lugar
Augé: "espacios de anonimato, lugares monótonos a los que no corresponde identidad, distinta de los contextos identificadote".
Levinas: "lugares para una no-sociedad, para una sociedad sin mañana, sin comunidad, sociedad del azar".
Lugares donde no puede haber encuentros ni intercambios experienciales.
Jean Duvignaud, "Lieux et non-Lieux" (1977).
Michel de Certeau, "L'invention du quotidien" (1992).

El no lugar es el puro "pasaje" (no el paisaje) del espacio sin creación al espacio (producto lefevriano) hecho de recorridos transversales en todas direcciones.
Calvino (en "Ciudades invisibles"; "Sofronía").
Sofronía está hecha de dos mitades, en una está la montaña rusa, el carrusel... En la otra, de piedra y cemento; está el banco, las fábricas, el parlamento... Una mitad es fija, la otra desmontable (la desmontable es la de piedra).
La ciudad firme es la de los acontecimientos efímeros, las pasiones azarosas, mero transcurrir.
La no-ciudad es todo aquello a lo que, en la ciudad, no le es dado cristalizar.
La no-ciudad es el orden que organiza al mismo tiempo que desorganiza la ciudad, lo que funda la ciudad es lo mismo que la disuelve.
La no ciudad es el rehacerse continuo de la ciudad (de lo ya hecho en ella).
Los transeúntes tratan de acomodarse a la ausencia de lugar.

Lugar ausente, ausencia en el lugar.

Usuarios que atraviesan el espacio (sentido) de los demás, que arrastran su lugar sin lugar a otro lado.
No ciudad es la dinámica que cristaliza y transforma la ciudad (el no-ser platónico).
El no ser no es lo contrario de ser, sino lo otro que ser, lo entre los seres.
(Buscar Levinas)
El movimiento (Aristóteles) es una forma de no ser.
El movimiento es de verdad no-ser, y es ser, puesto que participa de el (Platón. El extranjero).

Ser es estatismo permanente, sección, serie de estatismos igualables en cuanto que pertenecientes al mismo devenir (dinámica cambiante articulada).

Levi Strauss:
La ciudad es una etapa duradera, la no-ciudad es en cambio una vía (una dinamicidad)

Duvignaud:
La ciudad encierra. Responde así a la no ciudad-(las obsesiones nómadas) (?)
La ciudad de Roma empieza siendo un agujero (mundus)-pozo donde se entierra el polvo traido desde otros lugares- A su alrededor, Rómulo traza con un arado arrastrado por un buey y una vaca blancos los límites que separan la ciudad de lo externo nomádico.

La ciudad es vocación de pararse juntos.

Desde entonces errar es vagar y equivicarse. Todo errar es error (terror).
Ciudad = hoyo y cerco frente a lo diferente.
La ciudad se nutre de lo que la niega, lo que está a su alrededor recorriéndola como un gusano.
Deleuze y Guatari ven la ciudad como correlato de la ruta, entidad que es circulación y circuito, defendida por entradas y salidas por las que los flujos circulan de dentro a afuera y al contrario, siempre horizontalmente.
Entienden que toda materia que se incorpore a la red de canales de entrada y salida ha de decodificarse y disolverse hasta hacerse líquida o gaseosa.
Si la ciudad es un punto-circuito, el estado quiere ser jerarquización inmóvil.
Las líneas que conforman la ciudad son horizontales. Las que generan el estado son verticales.

En la sección está la jerarquía.
La ciudad es un fluir constante de materia decodificada (digerida, transformada, ropa, comida,... etc.) entre ámbitos de reposición, planificación y fabricación que se insertan en la red de flujos como terminales derivadas.
El Estado es la red de ámbitos de planificación y control insertada en la red de flujos general. Lo vertical es jerarquía simbólica-conceptual-ex-tática al margen de su funcionamiento.
Lo vertical es extático.

Vagar es estar ocioso,andar sin lugar, andar sin encontrar (improductividad, desorientación, ambivalencia)

Vagar es el modo del hacer artístico (si se vaga con pasión).

Ezra Park (1923): la conciencia no es sino un incidente de la locomoción.

*

El no lugar es una categoría cuya génesis es inseparable de la geometría barroca.
Descartes:

La materia es reconocida por el entendimiento, entidad que vive emboscada en el interior de cada cual y nos da a conocer cualidades del mundo de las que ya sabíamos algo antes de experimentarlas.
El entendimiento es un "locus" privilegiado que no está en la extensión.
Tampoco está en nosotros, pero actúa a través nuestro. No lugar del espíritu desde el que se insertan todos los lugares del mundo y que es un pensar que para existir no tiene necesidad de lugar.
Ese espacio es el movimiento mismo de la razón.

El movimiento mismo (de todo) es la naturaleza del espacio-significante, del entender.

H. Arendt. ¿Dónde estamos cuando pensamos? en un no-lugar. El sujeto es un no-lugar (Derrida) a medio camino entre la posibilidad y la voluntad de representar el mundo.
El no-lugar de Descartes es como el espacio de Kant: que es un a priori. (un molde formativo sin materia ni lugar).

A prioris como moldes formativos prenatales, genéticos, ultramundanos.

"Todas las cosas, en cuanto a fenómenos externos, se hayan yuxtapuestas en el espacio" (ese no lugar acumulado es la memoria).
Kant: "Ser no es un predicado real. Es simplemente la posición de una cosa o de ciertas determinaciones de sí."

(En la parada del fluir de todo, en una sección atencional o activa).

Posición es ser (aparición relacionada); no ser es no-posición; es dis-posición.
Certeau-> "lugar" como orden de disposición de elementos en coexistencia (dialogía), y "espacio" como lo que hay cuando se tienen en cuenta vectores de dirección y cantidad... y tiempo.
El espacio es un cruce de movilidades.
El no-lugar es lo producido por el movimiento. No es otra cosa que una manera de pasar.
Lo urbano es una masiva experiencia de la carencia de lugar.

El no lugar se hace pasando por allí muchas veces.

El no lugar es el límite.
El no lugar no es un lugar a atravesar, es la travesía que desmiente el lugar.

La destrucción es el polo indispensable para concebir las cosas como tránsitos.

*

El no lugar es el dibujar, mero intersecar, fotografía móvil que se limita a irrumpir y de la que luego no queda sino la estela (rastro), un vestigio destinado a borrarse.

La no ciudad es espacio de discurso y acción sociales, escenario de intercambio y de interacción humana.

La casa es un no-lugar habitado, habitable escenario cristalizado.
Casa para moverse, o casa para ser morada.

La molécula de la ciudad es el transeunte (esfera, espuma).
Augoyard ("Pas a pas". París, 1979) habla del caminar como actividad diagramática (diagrama: líneas temporales que sigue un cuerpo que va de acá para allá) que produce enunciaciones peatonales o retóricas caminatorias.

Esto es el dibujar, que hace enunciaciones figuradoras.

Caminar viene a ser como hablar, emitir un relato, hacer proposiciones en forma de éxodos. Caminar es pensar (Rosseau. ""Enunciaciones de un caminante solitario"). El itinerario del caminar es el espacio de un trabajar.
Caminar es discurrir, pensar, hablar, parar.
El paseante poetiza la trama ciudadana. Comenta los lugares por donde transita en una geografía imaginaria hecha de llenos y vacíos.
La no-ciudad del transitar es el ámbito para la exhibición, el ámbito de una sociedad de miradas.
La no-ciudad es lo que difumina (asombra), la ciudad entendida como morfología y como estructura.
Alrededor del viandante sólo está el tiempo y sus despojos, metáforas que ya no dicen nada.

La no-ciudad es la ciudad que tejen y destejen sus viandantes. También la de las grandes coaliciones peatonales que se apropian de las calles para la fiesta o la protesta.
La no-ciudad es lo peripatético de la ciudad. Las formas del movimiento en la ciudad.
Todo viaje es filosófico.
Baudelaire y su flaneur, Benjamín y sus travesias Y luego la excursión dadá, la deambulación subrealista, los letristas, Cobra. Los situacionistas practicaron la deriva psicogeográfica.
Deriva: técnica de paso fugaz a través de ambientes diversos.

Constant (New Baby lon)
Revista Espares et societés 28-29 mayo, 1979.

Smithson : Caminar es pensar con los pies.
Fluxus- paseos colectivos por N.Y.
La no-ciudad es el ámbito que no suscita recuerdos.
Territorio residual en donde no hay nada, ni pasado, ni futuro (el futuro del viandante, claro), sólo el presente hecho diagrama de quienes lo cruzan.

No es posible la quietud en la ciudad?
Quizás aquí esté la clave del éxtasis externo, de la lugarización del afuera, convertida en interioridad reverberante.

El desierto es la expresión más comprehensiva del no-lugar, espacio que sólo puede ser atravesado por quienes antes se han perdido en él.
Moles: "Psicología del espacio" (Aguilera, 1972).
La no-ciudad es la ciudad, menos la arquitectura.
"No ciudad". Revista Sileno nº 14

13.De la quietud al movimiento

Los objetos (obras) aparecen en nuestra actividad situacionada como entes exentos, lejanos a su dinámica productiva, que se abisma en la inadvertencia.
Las obras no transportan su dinamicidad formadora, pero la presuponen encubierta. Por eso la recepción de las obras comporta una redinamización, que es algo así como un rebote imaginal que presta a la obra una actividad (aura de Benjamín) que el objeto obra ha borrado de su superficie.

La experiencia es un desdoblamiento (distanciamiento) conciencial complejo, proveniente de una condensación de sensaciones, arrastres memorísticos imaginales de hábitos y de palabras.
Verse ver. Verse mirar. Mirar mirar.
Y en este complejo situacional, el espacio es el fundamento y la derivada constituyente, cuando la experiencia se paraliza en secuencias narrables de interacciones entre un liminal sujeto y los fantásmicos objetos. (Ver más despacio).
Sin comunicación con los otros no hay experiencia (?).

Experiencia de encuentro fundador de distancias, proximidades y aperturas.

El lugar de la imagen es un ahí, lugar de la experiencia dialéctica del aura y la extrañeza.

Las imágenes son siempre lugares paradójicos. Se abren a nosotros y terminan por abrirse en nosotros, para abrirnos, para incorporarnos.
La puerta se come al aldeano de Kafka.
Una imagen es un umbral infranqueable e interminable. "Su evidencia no responde a nada, no es la clave de nada" (Cacciari). Todo está abierto y nada resuelto... Sólo permanece el hombre que busca.
Es como si el hombre, demiurgo de lo artificial, estuviera condenado a ver en sus propias huellas enigmas insondables porque todas ellas parecen respuestas o aclaraciones de deseos informulables dispuestos a un desciframiento oracular posterior.

La obra se hace lugar de estancia o lugar de otros lugares.

Territorio roturado, habitáculo u espejo.
Una obra es un muro marcado que propone vaciamiento-evidencia-diferencia.

Llevamos en nosotros la genética de nuestras escisiones.
Ser mirado es estar pre-ocupado.
Escribir (o pintar) destila escritura (dibujo) que es la puerta de una cripta insondable e incognoscible. (Tumba donde se oculta lo repugnante) descomposición de lo nítido y germen de lo arbitrario, brillante).
Lo repugnante apunta a lo reprimido.
Escribir (o dibujar) es verse desde la escritura y confundirse con el bullir de lo "en descomposición.
Verse a sí mismo es mirarse desde las obras, es cambiarse por la obra para verse como producto de lo que obrándose se cosifica... (verse muerto).
La función de las imágenes será señalar el umbral de nuestras diferentes muertes.
La imagen es el comienzo de un final.

*

Cada cuadro es una muerte, el perfilado descompuesto (geometrizado) de un fin que deja un resto (reprimido) que se corrompe.
Alojarse en un cuadro es buscar en él el acomodo para una corrupción placentera (o, al menos, interesante). Como si la verdadera fantasía se centrara en inventar (sintiendo) la propia desintegración como espectáculo íntimo (putrefacción-destrucción post-mortem).

*

Una obra, una frase, una tentativa configural, son umbrales (espesos, fulgurantes) ante los que se suspende el ser (lugares frente a la nada).
Sin esta condición, la obra es un obrar banalizado (desarrollar).
La historia se extiende entre duelo y deseo (el duelo es la estancia frente a la desintegración, frente a la putrefacción).

*

La muerte tiene dos partes: la suspensión de la vida (entrada en la quietud definitiva, pérdida de la agitación genérica) que genera expectativa de heroicidad o espanto; y la descomposición del cuerpo tras la interrupción de todo. Esta parte es la prolongación imaginable de lo vivo en lo muerto, en el interior de una oquedad (geométrica), el fundamento del deseo (sex appeal de lo inorgánico).

*

Benjamín-Aura es mirada del agonizante->Baudelaire- que meditando sobre la geometría observa en las viejecitas el tránsito entre la cuna y el féretro.

Toda imagen se hace umbral cuando transluce una geometría (figuralidad).

Kafka escribe en el umbral de su propio fin. Lo presiente y juega con él. Conjuga fragilidad orgánica y solidez cristalina.
El final se hipotetiza (conjetura) meditando sobre la geometría. Lo geométrico es el lugar de todo umbral, es el umbral de todo lo entendible, el esqueleto figural de toda imagen.

Será la imagen lo que queda visualmente cuando la imagen tiende a desaparecer en tanto objeto visible (lo configural-no representativo-de lo visible).
Hacer del resto asesinado un auténtico resto construido.
Imagen como configuración de lo residual.
Imagen como presentación" configurada de lo residual (en descomposición)
Una imagen es una cripta abierta que oculta lo que en ella se descompone (se pudre, se reprime, se tiene, se desea).
Y que reclama acogimiento, habitacularidad, quietud, demora, pérdida de tiempo.

*

Hasta que uno mismo se hace imagen-umbral segmentado que oculta lo que no se aviene al horror-deseo.

*

Y la sección? No es el umbral abierto, una sajadura, una ruptura, una sección? La imagen siempre es una sección, un corte de una cáscara, o un juego que se propone seccionar.
Y las imágenes que sólo acarician, o recorren?
(G. Didi-Hubermann:"Lo que vemos, lo que nos mira". Ed. Manantial. B.A).

14. En movimiento (1)

1. Los bárbaros tienden a leer únicamente los libros cuyas instrucciones de uso se hallan en lugares que no son libros.

El transitar se hace sentido desde zonas limítrofes, colaborando en la construcción de secuencias de experiencia transversales.
La palabra escrita pasó de ser experiencia (desde dentro) a ser comunicación (de dentro a dentro, desde fuera). Es la dirección de un movimiento con rumbo horizontal (en planta).
Comunicación indica parcelas de experiencias amplias que no nacen ni mueren con la lectura.
La calidad de una obra es la energía que es capaz de recibir y de verter.
La calidad es la cantidad de mundo que pasa por una obra.
Obra que adopta la lengua del mundo (doxa). Obra cuyas instrucciones de uso se hallan en lugares que no son únicamente obras semejantes (lengua del imperio).
El valor es la secuencia (obra como secuencia).
A los bárbaros es más difícil traducirlos a otra lengua que a la televisión.
Los mercaderes no crean necesidades, las satisfacen.
Las necesidades aislan el campo del deseo.

Deseo de qué? De transitar sin más?. De llegar a algún lugar de retiro? De buscar el paroxismo de la disolución? Deseo de desear, deseo de querer estar haciendo, o deseo de hacer para dejar de desear?

Google es la mutación.
Lengua general.
Espectacularidad.
Simplificación, superficialidad, velocidad, mediocridad.
Imperio.
Laicismo.
Google se basa en el link (la conexión, el paso a otra cosa).
Buscador. Cómo buscar cosas en un montón de cosas?
Por repetición de palabras.
Clasificación de páginas (portales).
Los links son palabras o frases subrayadas, citas.
Las trayectorias de miles de links trazarán los caminos/guías del saber.
Las web son jeroglíficos de un viaje link a link.

Es como si los cerebros hubieran comenzado a pensar de otro modo: para ellos, una idea no es un objeto circunscrito, sino una trayectoria, una secuencia de pasos, una composición de materiales distintos. Es como si el Sentido, que durante siglos estuvo unido a un ideal de permanencia, sólida y completa, se hubiera marchado a buscar un habitat distinto, disolviéndose en una forma que es más bien movimiento, larga estructura, viaje. Preguntarse qué es algo significa preguntarse que camino ha recorrido fuera de sí mismo.

Lo que nos enseña Google es que en la actualidad existe una parte inmensa de seres humanos para la que, cada día, el saber que importa, *es el que es capaz de entrar en secuencia con todos los demás saberes.*

La idea de que *entender* y *saber* signifique penetrar a fondo en lo que estudiamos, hasta alcanzar su esencia es una hermosa idea que está muriendo: la sustituye la instintiva convicción de que la esencia de las cosas no es un punto, sino una trayectoria, de que no está escondida en el fondo, sino dispersa en la superficie, de que no reside en las cosas, sino que se disuelve por fuera de ellas, donde realmente comienzan, es decir, por todas partes. En un paisaje semejante, el gesto de *conocer* debe de ser algo parecido a surcar rápidamente por lo inteligible humano, reconstruyendo las trayectorias dispersas a las que llamamos ideas, o hechos, o personas. En el mundo de la red, a ese gesto le han dado un nombre preciso: surfing (acuñado en 1993, no antes, tomándolo prestado de los que cabalgan las olas sobre una tabla). ¿No veis la levedad de ese cerebro qué está en vilo sobre la espuma de las olas? *Navegar* en la red, así decimos los italianos. Nunca han sido más imprecisos los nombres. Superficie en vez de profundidad, viajes en vez de inmersiones, juego en vez de sufrimiento. ¿Sabéis de dónde procede vuestro querido y viejo termino buscar? Pues lleva en la panza el término griego, κίρκος, círculo: pensábamos en alguien que sigue dando vueltas en círculos porque ha perdido algo y quiere encontrarlo.

*

Hace mucho tiempo, Benjamin, de nuevo él, enseñó que *adquirir experiencias* es una posibilidad que puede incluso llegar a no darse. No se nos da de forma automática, con el equipaje de la vida biológica. La *experiencia* es un paso fuerte de la vida cotidiana: un lugar donde la percepción de lo real cuaja en piedra miliar, en recuerdo y en relato. Es el momento en que el ser humano toma posesión de su reino. Por un momento es dueño, y no siervo. Adquirir experiencia de algo significa salvarse.

Había unos modelos, y unas técnicas, que desde hacía siglos acarreaban el resultado de adquirir experiencias: pero de alguna manera, y en un momento dado, han dejado de funcionar.

Traduzco: la experiencia, para los bárbaros, es algo que tiene la forma de sirga, de secuencia, de trayectoria: supone un movimiento que encadena puntos diferentes en el espacio de lo real: es la intensidad de esa chispa.

Parece que para los mutantes, por el contrario, la chispa de la experiencia salta en el movimiento veloz que traza entre cosas distintas la línea de un dibujo. Es como si nada pudiera experimentarse ya salvo en el seno de secuencias más largas, compuestas por diferentes «algo».

Y esto lo mantiene inevitablemente lejos del fondo, que a estas alturas para él es una injustificada pérdida de tiempo, un inútil *impasse* que destruye la fluidez del movimiento. Lo hace alegremente porque no es ahí, en el fondo, donde encuentra el sentido: es en el dibujo. Y el dibujo o es veloz o no es nada.

Por regla general, los bárbaros van donde encuentran *sistemas de paso*. En su búsqueda de sentido, de experiencias, van a buscar gestos en los que sea rápido entrar y fácil salir. Privilegian los que en vez de acopiar el movimiento, lo generan. Les gusta cualquier espacio que genere una aceleración. No se mueven en dirección a una meta, porque la meta es el movimiento.

El aburrimiento era un componente natural del tiempo que pasaba, era un hábitat previsto y valorado. Benjamin, de nuevo él: *el aburrimiento es el pájaro encantado que incuba el huevo de la experiencia*. Y el mundo en que crecimos pensaba exactamente así. Ahora coged a un niño de hoy y buscad, en su vida el aburrimiento. Medid la velocidad con que la sensación de aburrimiento se dispara en él en cuanto le ralentizáis el mundo que lo rodea. Y sobre todo: daos cuenta de lo ajena que es la hipótesis de que el aburrimiento incube algo distinto a una pérdida de sentido, de intensidad.

Hoy el movimiento es el valor supremo.
Por él el bárbaro sacrifica el alma.
El alma es lo espiritual.
En la Iliada los humanos, para dejar de ser como animales, deben de morir como héroes y así llegar a mitos.
Heroismo-único destino clásico.
En el humanismo se pensaba que el hombre poseía un fondo espiritual no identificable con la fe religiosa.
La dimensión espiritual laica fue privilegio de una casta superior de ricos e intelectuales.
Alma es un título de la burguesía, el lugar interior de la nobleza personal libre y comunable.
Lo llamaron Romanticismo (con Fausto dentro de él).

*

Durante siglos, la música clásica ha sido uno de los modos más precisos de habitar esta tierra.

Nosotros en consecuencia, aun seguimos llamándola alma, o la perseguimos dando vueltas en torno al término espiritualidad, cuando lo que pretendemos es transmitir la idea de que el hombre es capaz de una tensión que lo empuja más allá de la superficie del mundo y de sí mismo, a un territorio donde aún no se ha desplegado la omnipotencia divina, sino que simplemente respira el sentido profundo y laico de las cosas, con la naturalidad con que cantan los pájaros y fluyen los ríos, siguiendo un diseño que tal vez de verdad provenga de una bondad superior, aunque es más probable que surja de la grandeza del ánimo humano, que con paciencia, esfuerzo, inteligencia y gusto lleva a término, por así decirlo, el noble deber de una primera creación, que para los laicos será la única, y para los religiosos, por el contrario, será el regazo para el encuentro final con la revelación.

¿Qué sentido de la vida se busca eliminando el alma?
Antes, llegar al sentido profundo de las cosas requería esfuerzo en el tiempo.
El esfuerzo producirá placer.
Ahora llegar al sentido es gozar, emocionarse, sin esfuerzo. Así aparece el hombre horizontal.
Lo vivo es lo que viaja, lo que se mueve.
El bárbaro busca la intensidad del mundo en el movimiento.

*

Adquirir experiencia es encontrar sentido, saber cómo moverse.
La intensidad del mundo no se da en el fondo sino en el fulgor de la secuencia dibujada en la superficie de lo existente.

Foucault lo ve así también. Todo es superficialidad conectiva, relación, paso, pliegue, recorrido, dis-curso.

Espectacular es: Fácil, resultón, servil.

Lo kitsch.
Si, de hecho, vosotros creéis que el sentido aparece en forma de secuencia y con el aspecto de una trayectoria trazada a través de puntos distintos, entonces lo que realmente apreciáis es el movimiento: la posibilidad real de moveros de un punto a otro en el tiempo suficiente para impedir que se desvanezca la figura en su conjunto.
El propulsor de ese movimiento es alimentado, también, por los puntos por los que pasa: que no consumen energía.
En la práctica, el bárbaro tiene la oportunidad de construir verdaderas secuencias de experiencia únicamente si en cada estación de su viaje recibe un impulso ulterior: no son estaciones, son sistemas de paso que generan aceleración.

Busca la cresta de la ola para poder surfear de maravilla. ¿Dónde la encuentra? Donde hay eso que nosotros llamamos *espectacularidad*. La espectacularidad es una mezcla de fluidez, de velocidad, de síntesis, de técnica que genera una aceleración. Encima de la espectacularidad, uno va dando saltos. Salpica. Da energía, no la consume. Genera movimiento, no lo absorbe. El bárbaro va donde encuentra la espectacularidad porque sabe que ahí disminuye el riesgo de detenerse. Dicen: porque ahí disminuye el riesgo de pensar, esa es la verdad. Sí y no. El bárbaro piensa menos, pero piensa en redes indudablemente más extensas. Efectúa en horizontal el camino que nosotros estamos habituados a imaginar en vertical. Piensa el sentido, igual que nosotros: pero a su manera.
Lo que la civilización considera ornamento para el bárbaro, que escala fachadas y que no habita edificios, se ha convertido en esencia.
Lo espectacular es lo que hace.
La superficie es el lugar extenso de la esencia.
No tiene preguntas. Sólo respuestas.

*

En el cine vemos distinto. Para ver cine se precisa un cierto eclipse de la inteligencia.
El cine abrevia, simplifica, encarrila los libros de los que parte.
El cine es la arquitectura de los bárbaros.
La nostalgia bárbara.
En su viajar con velocidad por la superficie del mundo buscando el perfil de una trayectoria a la que luego llama experiencia, el bárbaro encuentra estaciones intermedias de tipo particular.

Moverse es estar en un "no lugar" permanente. La situación intermedia es otro no lugar (Fnac, Mahler, Ikea).

En las estaciones se adquieren secuencias sintéticas.
El bárbaro pasa por lugares (estaciones en tránsito) a gran velocidad.
El perfil de la trayectoria que hace es su experiencia. Viaje por lugares que son otros viajes (Aventuras efímeras acumuladas).
Estar en el mundo es tener secuencias satisfactorias de tránsitos por lugares predilectos.

El Bárbaro es un hombre horizontal que emplea su tiempo en viajar por la superficie, por la piel del mundo sin bajar el fondo.
Hace del mundo, un "no lugar", un espacio de trayectorias con conmociones diversas placenteras (extrañantes).
El bárbaro transforma todo lo que encuentra en su sistema de paso.
Busca un fluir indefinido e inagotable con diversos grados de coherencia (intensidad) en estaciones intermedias, que persigue la experiencia (paso fuerte de lo cotidiano) lugar donde la percepción cuaja en piedra, en memoria y en relato (recuerdo).
(Baricco. "Los bárbaros" 2006/2008. Anagrama).

15. En movimiento (2)

La aventura es un viaje a través del viaje (de los viajes), utilizar el viaje como metáfora (traslado, transporte).
La aventura es el "trazar" el mapa del sueño geográfico y contar la historia.

Aventura es dibujar translados. Metáfora de hacer plantas (planos).

La historia es un cuento enfatizado por la megalomanía sin alma del Estado.
La aventura es una iniciación – es parte de la aventura.

La aventura se vive, se cuenta y se escucha al mismo tiempo.
Aventurero es el que busca aventuras.
La aventura es el suceder de la imaginación simbólica y este suceder contiene en su complejidad la confrontación entre el exterior (el fuera) y el interior (el dentro).

A fin de cuentas, el registro esencial de la aventura es la imaginación simbólica y este registro subsume en su complejidad creadora las elementales oposiciones entre la realidad "exterior" y el sueño o lo "interior". Podemos recordar aquí las profundas palabras del surrealista Pierre Mabille: "La aventura se recorre a la vez por las rutas del mundo y por las avenidas que llevan al centro oculto del yo. En las primeras, el coraje, la paciencia, el espíritu de observación, la adecuada guía del razonamiento son indispensables. En las segundas, se imponen otras necesidades para alcanzar las fuentes de la emoción (Le miroir du merveilleux). Pensando en esas necesidades más secretas se han escrito estos libros.

Aventura es salto a la plenitud – tiempo lleno sin salario, "sin comercio", tiempo que no pasa, tiempo memoria, tiempo apasionado.
El tiempo que pasa es de instantes iguales, pasivos. El tiempo lleno no puede ser medido, sólo puede ser contado.

"La aventura es la forma que tienen las naturalezas poco artísticas de participar, en cierta medida en la belleza; en muchas vidas no artísticas, la aventura es el único medio de tener una existencia estética y de mantener una relación desinteresada con lo ideal; la estación de la aventura es la única estación durante la cual los hombres más sórdido y aquellos que no son capaces de ser ni pintores, ni músicos, ni poetas, tendrán la fuera de vivir en el mundo de los valores y de hacer cosas que no sirvan para nada" (Vladimir Jankélévitch, L'aventure, l'ennui et le sérieux). Pero añadamos de inmediato que la aventura también ha tentado a quienes tenían otros recursos artísticos y no pequeños, como Rimbaud, Gauguin o Lawrence...

La tentación es mezcla de ganas y de horror, en que el horror redobla las ganas. Estos opuestos fabrican el vértigo tentador que precede a la aventura.

*

V. Jankelevitch: "L'aventure, l'ennuie, le sérieux".
P. Klossowski: "El sueño de Diana".
A. Gide: "Viaje al Congo".

Lo que amenaza en la aventura es la muerte, ingrediente encargado de testimoniar la complicidad radical en lo imaginado del riesgo sabido y el soñado.
La aventura lo es si tiene riesgo de muerte (en ocasiones infinitesimal).

Cabría hablar de proyectos-aventura (con riesgo de muerte) y proyectos sin aventura. Proyectos enfrentados al futuro (a la muerte) o proyectos enfrentados a un pasado-presente alternativo.

Es la experiencia de la muerte la que diferencia la aventura del juego.
La muerte burlada es el testigo de la proeza en la aventura.
Lo que tienta en la aventura es la muerte (el único futuro).
La muerte nos atrae y nos repele: nos tienta.
Aventura: juego con el fuego que consume tiempo sin pasar ni acumularse.

La aventura es marco de la experiencia que supone un ahormamiento psico-físico dinámico (espaciación global), configurador de la memoria o lugar resonante donde albergar relatos-recuerdos.

Si en nosotros hay algo que no se reduce al arriendo de la nada (feudo de la muerte), es la discusión de caer, pese a la muerte y por ella, en la tentación de la aventura.
La aventura promete: "seréis como dioses" (configuraréis el lugar de los lugares).
Sin el testimonio de la muerte burlada, hasta la divinidad se hace imposible (lección de Orfeo).
La aventura exige ser vulnerable, mortal.
Un ángel no puede vivir aventuras.
Ni un dios.
El buen lector es un aventurero.
La aventura es tensión del adolescente.
El Reino del padre contra el de la madre.

La aventura no es patrimonio exclusivo de ninguna época de la vida, pero su relato -su tentación- plantea una opción que es particularmente crucial en la adolescencia. Entonces es cuando se trata de aceptar el arrojo emprendedor y diferenciador del Reino del Padre"-al que se refiere la imagen aventurera-frente a la pasividad intimista y biológica del Reino de la Madre. Se oculta aquí una promesa y una trampa, pues finalmente el reino del padre se revelará como el ámbito del trabajo, de la rutina, de la miseria productiva (tanto en su faceta laboral como sexual), en una palabra, como la negación de la aventura, y en cambio, la aventura por antonomasia del individuo sometido a la división del trabajo y a la separación del poder es sin duda la aventura amorosa, retornando así de miserable o gozoso modo al nido abandonado, al Reino materno. Este ciclo viciado es lo que la antigua iniciación -la iniciación de las comunidades pre o extra políticas- pretendía romper. Es sabido que, en los pueblos salvajes, los adolescentes viven una cierta ambigüedad sexual de la que sólo saben pasar la prueba iniciática, por la que se incorporan definitivamente al reino del padre o al Reino de la Madre. Esta prueba comporta un peligroso –simbólicamente peligroso, cuando menos- descenso al dominio de la Muerte y la conquista –según uno u otro ritual- de la flor del Valor que allí crece: luego se retorna a lo cotidiano, pero armado de una fuerza que hace al iniciado parcialmente semejante al fondo indomable y misterioso que trasciende toda cotidianidad Tal es la lección hondísima de la iniciación: sólo siendo más que un hombre se puede cumplir como hombre.

La iniciación reza: Sólo siendo más que hombre se puede cumplir como hombre.
La narración aventurera es un acto iniciático.

En la narración de aventuras, el adolescente llega a conquistar la verdad de que ha de ser más hombre –más que su mismo padre- para cumplirse verdaderamente como hombre. Dicho sea de paso, por aquí debe responderse a quienes virtuosamente se preguntan cuál es el valor educativo de las historias de aventuras. Pues precisamente la narración prepara al hombre para que haya algo que educar en él, en otro caso, bastará con amaestrarle

En la aventura (iniciación) se vislumbra el rostro de lo real: el portento.
Después de la iniciación, qué? La derrota, la melancolía.
Cómo evitarlas?

Por la iniciación se llega a ser más que hombre para ser al menos hombre, pero una vez conseguido este objetivo, ¿cómo evitar que la cotidianeidad se vea asediada por la nostalgia de lo suprahumano? Y también, ¿cómo evitar que la rutina de los valores establecidos, y sobre todo el peso coercitivo del ajeno dominio que lo administra, terminen por arrastrar al antiguo adolescente demónico por debajo de lo humano? Este es el punto de inflexión de lo heroico, pues el héroe no es más que un adolescente que logra conservar, más allá del éxito de de la iniciación, el potencial intacto de valor incorruptible que permite luchar por la plenitud de lo humano. La repetibilidad de la aventura convoca perpetuamente a quién no quiere amodorrarse en el estatuto de normalidad adquirido: también en esto intervienen decisivamente las narraciones y su permanente incitación hacia lo insólito. Ver la aventura como pura alternativa exótica a la vulgaridad gris de cada día es no haber entendido del todo: pues lo verdaderamente mágico de la aventura es la perspectiva de riesgo y maravilla que arroja sobre lo cotidiano -¡lo convierte en el ideal que premia el triunfo del aventurero tras el desenlace de sus peripecias! Junto con el prestigio de de rutina atenta y minuciosa, de "bien hacer según se debe", de que dota a la excepcionalidad selvática y peligrosa. La proximidad de la aventura permite degustar la frágil delicia de lo cotidiano, mientras que el normalizador principio de realidad se impone incluso en el corazón insólito del mundo perdido...
(F. Sabater. "La aventura africana". Ed. Acuarela, 1999).

16.En total reposo

Arquitectura es la fantasía de un orden perfecto, habitable, orden configurado, configuración ordenada, armónica, musical (música habitable).
Arquitectura como tensión/pretensión de la perfección geométrica/mineral habitable.... Cualquier mineral cristalizado ahuecado en el que se pueda habitar.
Edificar es erigir según una configuración.
Ser arquitecto es ser un edificador capaz de soñar con ordenaciones perfectas convivenciales.
Pero el arquitecto proyecta conjeturando narraciones alojables en recintos construibles, soñando con la arquitectura.

El arquetipo de la arquitectura es la "Jerusalén Celestial" que aparece en el Apocalipsis (cap. 21, vers. 21.9 21/27).
Pero ojo, esa ciudad flotante, desposada, perfecta como una talla preciosa, se ve desde lejos y se puede medir pero no se puede penetrar aunque tenga un montón de puertas (12) obturadas (son de perla). Las calles de esa ciudad son de oro, son macizas, intransitables, y en ella no hay sol ni luna.
La ciudad perfecta es un reclamo exterior, un volumen perfecto, pero en el que no se puede entrar.
La Jerusalén celestial es el albergue de la Nada.

La nueva Jerusalén
21:9 Vino entonces a mí uno de los siete ángeles que tenían las siete copas llenas de las siete plagas postreras, y habló
conmigo, diciendo: Ven acá, yo te mostraré la desposada, la esposa del Cordero.
21 :10 Y me llevó en el Espíritu a un monte grande y alto, y me mostró la gran ciudad santa de Jerusalén, que descendía del
cielo, de Dios,
21 :11 teniendo la gloria de Dios. Y su fulgor era semejante al de una piedra preciosísima, como piedra de jaspe, diáfana •
como el cristal.
21 :12 Tenía un muro grande y alto con doce puertas; y en las puertas, doce ángeles, y nombres inscritos, que son los de
las doce tribus de los hijos de Israel;
21: 13 al oriente tres puertas; al norte tres puertas; al sur tres puertas; al occidente tres puertas.
21:14 Y el muro de la ciudad tenia doce cimientos, y sobre ellos los doce nombres de los doce apóstoles del Cordero.
21: 15 El que hablaba conmigo tenía una caña de medir, de oro, para medir la ciudad, sus puertas y su muro.
21: 16 La ciudad se halla establecida en cuadro, y su longitud es igual a su anchura; y él midió la ciudad con la caña, doce
mil estadios; la longitud, la altura y la anchura de ella son iguales.
21 :17 Y midió su muro, ciento cuarenta y cuatro codos, de medida de hombre, la cual es de ángel.
21 :18 El material de su muro era: de jaspe; pero la ciudad era de oro puro, semejante al vidrio limpio;
21 :19 y los cimientos del muro de la ciudad estaban adornados con toda piedra preciosa. El primer cimiento era jaspe; el
segundo, zafiro; el tercero, ágata; el cuarto, esmeralda;
21:20 el quinto, ónice; el sexto, cornalina; el séptimo, crisólito; el octavo, berilo; el noveno, topacio; el décimo, crisopraso; el
undécimo, jacinto; el duodécimo, amatista.
21 :21 Las doce puertas eran doce perlas; cada una de las puertas era una perla. Y la calle de la ciudad era de oro puro,
transparente como vidrio.
21:22 Y no vi en ella templo; porque el Señor Dios Todopoderoso es el templo de ella, y el Cordero.
21 :23 La ciudad no tiene necesidad de sol ni de luna que brillen en ella; porque la gloria de Dios la ilumina, y el Cordero es
su lumbrera.
21 :24 Y las naciones que hubieren sido salvas andarán a la luz de ella; y los reyes de la tierra traerán su gloria y honor a
ella.
21:25 Sus puertas nunca serán cerradas de día, pues allí no habrá noche.
21 :26 Y llevarán la gloria y la honra de las naciones a ella.

21 :27 No entrará en ella ninguna cosa inmunda, o que hace abominación y mentira, sino solamente los que están inscritos
en el libro de la vida del Cordero .
(J. Seguí. Arquitectura (07-03-09).

17.En radical movimiento

Vivir es, básicamente, sobrevivir.
Moverse de un lado a otro para alimentarse, exonerar, descansar, y relacionarse con otros. Relacionarse para colaborar-comunicarse, porque la mayor parte de los preparativos para sobrevivir sólo se pueden hacer cooperativamente.
Vivir es instalarse incrustado en la red de lugares (siempre preexistentes) donde están las fuentes de la supervivencia.
Pero esos lugares ya estaban cuando tomamos conciencia de estar viviendo porque se vive en un mundo preexistente ya configurado como lugar habitable.
Imaginar un mundo habitable (tarea arquitectónica básica) es imaginar un mundo ya hecho, un sistema de lugares ya organizados por otros que tuvieron que colaborar para erigirlos.
No se puede imaginar el pasado sin colaboración, sin división del trabajo, sin planificación, sin proyectos; no se puede imaginar el pasado productor de lo que nos aloja hoy sin "explotación", sin trabajo insoslayable.
Sin embargo el sueño igualitario desde el XIX no ceja de clamar por una organización que, manteniendo el ámbito productivo de productos de consumo y lugarización, libere a los hombres de la obligación de coordinarse en el trabajo y en la cotidianidad, de la necesidad /inclinación de seguir pautas cotidianas repetitivas y autoalineantes.
El mito de tal sociedad es la mecanización de la producción, la cibernetización del trabajo habilitador de productos, de localización y mantenimiento.
¿Cómo puede imaginarse una sociedad anárquica autogestionante donde no se trabaja, donde no se siguen consignas, donde sentir lo común no significa seguir reglas y convenciones significativas?
El sueño arquitectónico siempre es de un ámbito edificado perfecto, geométrico, donde alguien (máquinas u hombres) fabrican lo que luego se vive como intensidad sin pretensión.
¿Cómo imaginar un mundo posthistórico, con justicia, con "deseos", donde los hombres disfruten de su curiosidad, de su inventiva, de su mutua compañía?
Veo "la Misión" como ensayo utópico, posible por marginal, por contrario al poder explotador y pienso cómo podría imaginarse una "Misión" universal, sin codicia ni explotación?
(Javier Seguí. "Vivir" 24-01-09).

18.Lo transitable (12-03-09)

Un mundo transitable sólo puede ser plano o al menos, sin obstáculos insalvables.
Mundo metafórico, antifilosófico, equivalente a las palabras mediocratizadas, en el que todos se sientan cómodos, donde todo lo nombrado tiene correspondiente fácil de entender.
Un mundo transitable (el de los bárbaros de Baricco) ha de aplastar los significados elitistas (especializados) y eliminar las simas de sentido.
Mundo democratizado, mediocrizado, donde todo es operable con todo y todo puede equivaler a cualquier cosa.
En este mundo, arquitectura quiere decir todo y casi nada. (Así emplea el término J. Parra), como espacio, idea,... etc.
El mundo a mi alrededor empieza a ser así, transitable, intrascendente, insignificante (Castroriadis), sólo sostenible porque es experienciable como lugar de la movilidad operativa espontánea.

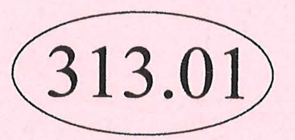
Lo importante es hacer, aunque no se sepan ni las razones ni los modos operativos,. Bastará con sentir el vértigo del movimiento que el hacer entre palabras (conceptos, nociones, etc) aplanadas provoca.
(Javier Seguí. "Lo transitable" 12/03/09).

19.Referencias bibliográficas

Arendt, H, 1995, *De la historia a la acción*, Paidos, Barcelona.
Bachelard, G, 1980, El aire y los sueños, FCE México.
Bachellard, G, 1981, *La tierra y la ensoñación de la voluntad*, FCE, México.
Bachellard, G, 1981, *Lautréamont*, FCE, México.
Bachellard, G, 2006, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, FCE, México.
Baricco, A, 2008, Los bárbaros, Anagrama, Barcelona.
Caters, D, 2007, *El despertar de la materia*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona.
Certeau, M. de, *La invención de lo cotidiano*, 1999, ed. Univ. Iberoamericana, México,
Cirkszentmihajyi M., 2007, *Aprender a fluir*, Cairos, Barcelona.
Deleuze, G, 1989, *El pliegue*, Paídos, Barcelona.
Deleuze, G, 2007, *Pintura, el concepto de diagrama,* Cactus, Buenos Aires.
Delgado, M, 2003, "La No-ciudad como ciudad absoluta", *Sileno*, n° 14-15, pp. 123-131.
Didi-Huberman, G, 1997, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires.
Didi-Hubermann, G, 2001, *L'homme gui marchait dans la couleur*, Minuit, Paris.
Didi-Hubermann, G, 2008, *El bailaor de soledades*, Pre-textos, Valencia.
Duvignaud, J, 1997, *Lieux et non-lieux*, Galilé, Paris.
Givone, S, 2001, *Historia de la nada*, A. Hidalgo, Buenos Aires.
Jullien, F, 2004, *De la esencia o del desnudo*, Alpha Decay, Barcelona.
Jullien, F, 2007, *La gran imagen no tiene forma*, Alpha Decay, Barcelona.
Maturana, F & Pörksen, B., 2004, *Del ser al hacer*, J. C. Sáez, Santiago.
Nishida, K, 2006, *Pensar desde la nada*, ed. Sígueme, Salamanca.
Savater, F, 1999, *La aventura africana*, Acuarela, Madrid.
Seguí, J, 2004, *Incongruencias en la enseñanza del dibujar y el proyecto.* IJH, Madrid.
Seguí, J, 2008, *En movimiento y en reposo*, IJH, Madrid.
Seguí, J, 2009, *Dibujar, proyectar XXVI*, IJH, Madrid.

NOTAS

CUADERNO



Cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

